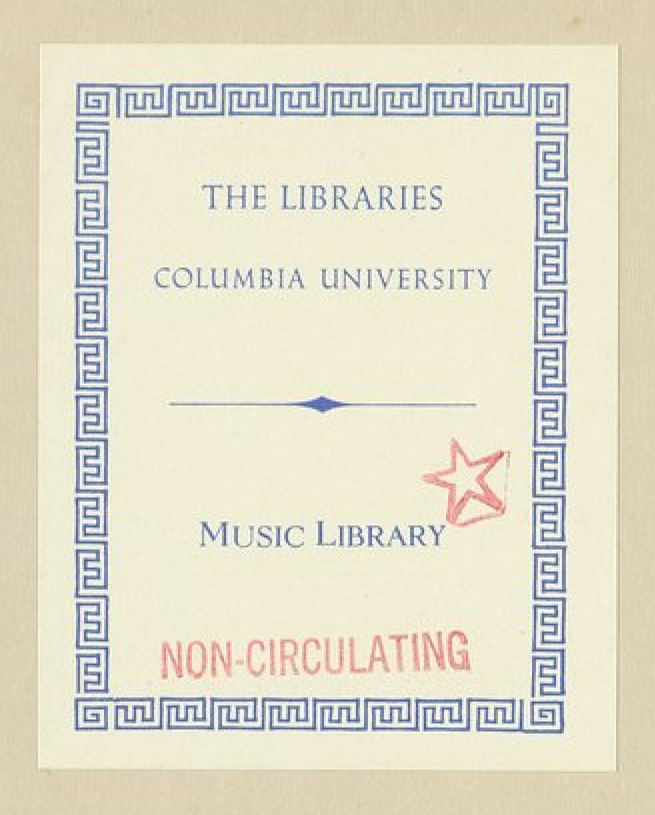



THE LIBRARIES
COLUMBIA UNIVERSITY
MUSIC LIBRARY
NON-CIRCULATING



المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

كتاب

مؤتمر الموسيقى العربية

المشمول برعاية

حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

المنعقد بمدينة القاهرة

في سنة ١٣٥٠ هـ - سنة ١٩٣٢ م

المطبعة الأميرية بالقاهرة

١٩٣٣





حضرة صاحب الجلالة فؤاد الأول ملك مصر

الإهداء :

إلى حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

إلى السدّة العلية مبعث نور العلم وقرّة عين الفنون ، ترفع لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية ثمرات أعمال هذا المؤتمر الذى هو غرس يد مباركة، تفيض على هذه الديار برًّا وجودا ونعمة .

فهذا الكتاب لم يكن إلاّ كوكبا فى سماء فضل جلالة مولانا الملك، وهو أثر من الآثار الخالدة التى تنطق مع الدهر بأنّ هذا العصر الذهبي أثمن قلادة فى جيد مصر الناهضة.

وإنّ أمانىّ اللجنة أن يحوز هذا الكتاب بتحقيق الإرادة السامية ، التى صدرت لعقد مؤتمر الموسيقى العربية فى القاهرة ، فانها ترجو أن تكون قد وُفّقت فى أعمالها إلى ماينيلها نعمة رضاء جلالتكم ، حتى تشعر بالشرف العظيم الذى يعتزّ به كل من يظفر بهذه الأمنيّة الغالية .

وكفى هذا المشروع فخرا أنه وليد فكرة جلالة مولانا الملك ، وأنه نشأ فى ظل رعايته، ومنتهى الأمل أن يحوز هذا الكتاب شرف القبول .

لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

كلمة شكر

تقدم لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية مزيد الشكر إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب منهم والشرقيين والمصريين ، وحضرات من اشتركوا فى أعمال لجانه ، والفرق الموسيقية التى بذلت فيه جهدا محمودا ، وإلى كل من عاون فيه ، أو بذل مساعدة فى سبيله .

فهرس الكتاب

صفحة

تنبيه

بعد الشروع فى طبع هذا الكتاب صدر فى ٢٠ من المحرم سنة ١٣٥٢ (١٥ من مايو سنة ١٩٣٣) نطق ملكى كريم بتسمية "معهد الموسيقى الشرقى" باسم "المعهد الملكى للموسيقى العربية"

فهرس الكتاب

---

* الإيقاعات والمقامات من ١ م إلى ٢٥٨ م — طبعت بمطبعة نارود الموسيقية بالقاهرة .

فهرس الصور

مقــــدمة

بقلم الدكتور محمود أحمد الحفنى

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتير عام مؤتمر الموسيقى العربية

تمهيد — موسيقى العصر الجاهلى — الموسيقى فى عهد النبى — عصر الخلفاء الراشدين — العصر الأموى — العصر العباسى — الأندلس — بلاد شمال إفريقية — الموسيقى المصرية قبل الفتح الاسلامى وبعده — مصر فى عهد الدولة الفاطمية — مصر فى عهد المماليك — الأسرة العلوية — الخديو إسماعيل — الملك فؤاد الأول — مؤتمر الموسيقى العربية .

تمهيد — إنا إذ نودع هذه المقدمة خلاصة من تاريخ الموسيقى العربيّة لا نقصد إلى تدوين شىء من هذا التاريخ بالذات ، أو أن نتعقب حلقات تطورها فى شتّى العصور والأزمان ، أو نلم بمختلف نواحيها ومظاهرها ، لأن هذا أمر لا يتسع له هذا المقام ، إنما قصدنا فى الواقع أن نلمح جلال الموسيقى العربية فى ماضيها ، ونلمّ إلمامة عجْلَى بمعالم التاريخ البارزة ، لنستخلص منها عبرة مقصودة تدل على ظاهرة من أروع ظواهر النفس العربية ، تلك هى أن الموسيقى العربية فى خلال هذا الماضى وإن كانت قد اتخذت لنفسها طابعا خاصا عرفت به على ممر العصور ، وامتازت به عن سواها من أنواع الموسيقى فى ماضى القرون التى ازدهرت فيها ، تَمُتّ فى الواقع إلى أصل كريم هو موسيقى الشرق القديم ، وكانت على استقلالها بنفسها واعتزازها بقوميّتها يتسع صدرها لكل مستحدث تستطيبه ، وتقبل كل عناصر التجديد والرقّ التى كانت تجدها فى أيّة ناحية من نواحى المدنيات القديمة المجاورة لها كاليونانية والفارسية ، ومع ذلك سارت محتفظة دائما بكيانها وطابعها الخاص .

العصر الجاهلى — العربىّ موسيقىّ بطبعه وسليقته ، لأن الحياة فى الصحراء وما فيها من وحشة وانفراد كانت تدعوه إلى تلمّس أسباب الأنس ومنها الغناء ، ولأن الابل وهى مجهَدة فى أسفارها الطويلة كانت تحتاج إلى ما يبعث فيها النشاط وينسيها ما هى فيه من ألم الجوع والظمأ . فكان الحُداء من خير الوسائل لانعاشها ، على أن فى حركة مشيها إيقاعًا موسيقيا علّم الأعرابىّ فى البادية كيف يتابعه بصوته وترنيمه . وإنّ فى انسجام أوزان الشعر العربى وتناسق تفاعيله فى عدد حروفها المتحركة والساكنة وتوافق تعاقبها ، بل فى تناسب أجزائه ورنين قوافيه لدليلا على تلك الموسيقيةُ الفطرية .

ولقد كان الترنم بالشعر أول أنواع الغناء الجاهلى ، ولم ينتحل العرب فيه حينئذ علماً ، ولا عرفوا صناعة ، بل كانت البداوة طبعهم ، فتغنى الحُداة منهم فى حداء إبلهم ، والفتيان فى أوقات فراغهم ولهوهم ، وكانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناء ، وإذا كان بالتهليل أو بالترتيل تغبيرا وهو التذكير بالغابر ، وكان الغالب فى ذلك الرجز يغنونه غناء مرتجلا ، وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات بعض المناسبة ، وكانوا يسمون ذلك "السناد" وكان أكثر ما يكون فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحلوم ، وكانوا يسمون هذا "الهزج" . وهذا الساذج مما سبق ذكره من التلاحين لا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن كل ساذج من الصنائع ، فانك تجد ذلك فى المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص وأمثال ذلك . لذا كان الشاعر فى الجاهلية موسيقياً بفطرته ، فان اتخذ له أحيانا مغنيا يقوم بانشاد شعره فما ذلك إلا كما يتخذ له راوية لالقائه . وكان العربى حريصا على التمتع بمسرات الحياة متعلقا بالحب كلفا بالخمور والميسر والصيد مشغوفا بالغناء وسماع المزهر (العود) ، وكان للمرأة حظ من الموسيقى فى ناحيتها ، واشتهرت نساء العرب بما كان لهن فيها من ألحان المراثى والنواح .

وقد ازدهرت الموسيقى فى بلاد الفرس قبل بلاد العرب ، واهتم ملوكهم بها وجعلوا لأهلها مكانا فى دولتهم حتى علا شأنها وتبوأت من الشرق مكان الزعامة .

وكذلك كانت الحال فى بلاد اليونان ، سمت فيها الموسيقى بعد أن انتقلت اليها من الممالك الشرقية القديمة ، وعُنى بها علماؤها فدوّنوا أصولها وقواعدها .

وقد تأثرت العرب بتيار هاتين المدنيتين ، وحفل تاريخ الجاهلية بأخبار القيان يستقدمن من بلاد العجم والروم بآلاتهن الموسيقية ، فلا يكاد يخلو منهن بيت من بيوت الأشراف . وكانت حرفة الغناء والموسيقى مقصورة أولا على أولئك القيان اللائى كن يلقين أغانيهن تارة بلغة بلادهن وأخرى بالعربية ، ودخل فى زمرتهن فيما بعد بعض العربيات وإن كن قليلات .

واشتهر من هؤلاء القيان كثيرات ، وأقدم من عرف من القيان فى الجاهلية جرادتا عاد اللتان يضرب بهما المثل العربى : " تركته تغنيه الجرادتان " . وهما قينتان لمعاوية بن بكر أحد العماليق ، كذلك جرادتا النعمان ، وجرادتا عبد الله بن جدعان ، وهبهما لأمية بن أبى الصلت الشاعر المشهور .

وقد عرف العرب فى الجاهلية من الآلات الوترية "المزهر" وهو عود ذو وجه من الرق "والعود" ذا الوجه الخشبى .

كذلك عرفوا من الآلات الوترية " الجنك " أو " الصنج " (المارب) و" المعزف " و" الموتر " .

ومن آلات النفخ المزمار والقصبة أو القصّابة والشبّابة والصور والناى .

ومن آلات النقر الطبل والدف والقضيب — لبيان الميزان أو الايقاع — والصنوج والجلاجل .

الموسيقى فى عهد النبى — تفرّغ النبىّ عليه الصلاة والسلام لنشر دعوته وتبليغ رسالته ، واشتغل بالغزوات ومحاربة الكفار من قريش يظاهره الأنصار والمهاجرون ، فلم يتسع لهم الوقت لدراسة شىء من علوم الدنيا ومنها الموسيقى ، بل انحصرت تعاليم الرسول وصحبه فى بث الدعوة الدينية وما يتصل بها من العلوم . ومن الموسيقيين المعاصرين للنبى صلى الله عليه وسلم بلال بن رباح الحبشى ، وهو ابن جارية حبشية وكان أول من أسلم من الأحباش فتحمل مع النبى صلى الله عليه وسلم كثيرا من الأذى . وهو أول مؤذن فى الاسلام .

وقد اشتهر فى عصره من الموسيقيّات كثير من القيان نذكر منهن شيرين أو سيرين مولاة حسان بن ثابت ، وقد أخذت عنها عزة الميلاء المغنية المشهورة وغيرها من القيان .

عصر الخلفاء الراشدين — لم يكد يعلم المسلمون بموت النبى حتى ارتد كثير منهم عن الاسلام ، فكان ذلك شاغلا لأبى بكر الصديق أول الخلفاء الراشدين عن كل ماسواه ، وقد كان دائم التعبّد كثير الكراهية لسماع الموسيقى . ثم ولى عمر بن الخطاب رضى الله عنه فكان دون أبى بكر فى تشدده وكراهيته السماع .

وأما سيدنا عثمان فقد كان فى اتساع الفتوح التى تمت فى عهده وعهد سلفه ، والممالك التى دانت للاسلام ، والأسرى الذين قدموا إلى البلاد العربية ، ماجعل تيار مدنيات البلاد المغلوبة ولا سيما المدنية الفارسية واليونانية ينتشر فى البلاد العربية ، حتى لقد نبغ العرب فى فن العمارة فشيّدوا أفخر القصور والمبانى ، وأخذ المسلمون ينظرون إلى أمور دنياهم فقللوا من غلواء نظرتهم إلى الموسيقيين ، وحفلت بهم بيوت الأمراء والأشراف ، وأخذت الموسيقى مكانها فى مجالسهم بجانب الشعر والأدب ، وأصبحنا نقرأ من أخبار المدينة فى عهد عثمان : أن رائقة المغنية المشهورة وتلميذتها الفتية عزة الميلاء وغيرهما ، كن يقمن فيها حفلات شائقة ، يحضرها أشراف القوم وفتيانهم ، وكان من بين هؤلاء حسّان بن ثابت رضى الله عنه .

فلما جاء عصر علىّ كرم الله وجهه ، انتعشت الفنون الجميلة قليلا ، إذ كان هو نفسه شاعرا مجيدا . وأخذ الشعر والموسيقى فى عهده يتجهان إلى الناحية الفنيّة ، وغرست شجرة هذه الفنون التى أينعت وأزهرت فى عهد الدولة الأموية .

وكان العربيّ معتدا بأصله فخورا بمحتده ، لا يحترف من المهن ولا يزاول من الأعمال إلّا ما كان منها موضع الاحترام والنبل . ولمّا كانت صناعة الموسيقى من الفنون التى كانوا ينظرون إليها فى ذلك الوقت بشطر عيونهم زهدوا فى احترافها وتركوها لقيانهم ومواليهم . وسبب هذا أنه لما توثقت الصلة بينهم وبين الفرس ورأوا أن صناعة الغناء فى هذه الأمة لا يحترفها أشراف القوم ، حاكوهم فى ذلك وجروا على سنتهم .

فقد كان احتراف الغناء فى العصر الجاهلى مقصورا على طبقة القيان من المطربات ، وظلّ كذلك حتى خلافة سيدنا عثمان وفيها أخذ الغلمان يتعاطون الغناء ويحترفونه ، وأحسب أن العرب قد حاكوا الفرس والبيزنطيين فى هذا أيضا .

وكان المغنون من الرجال فى ذلك العصر يتشبهون بالنساء فى كثير من عاداتهن وأطوارهن .

وأول من اشتهر من المغنين من هؤلاء (طويس) ، ويعزى إليه أنه أول من غنى بالعربية غناء يدخل فى الايقاع . وكان لا يضرب بالعود وإنما كان ينقر بالدف (ويسمى بالمربع لتربيعه فى الشكل) ، وفى ذلك ما يدل على أن غناءه كان محدود الصناعة . وقد تعلّم الغناء من سماعه لأسرى الفرس وهم يشتغلون فى المدينة ، ومات فى خلافة الوليد بن عبد الملك .

وأشهر من عرف من معاصريه الدلال وهيت (أوهنب) .

وكانت الآلات الموسيقيّة المعروفة فى ذلك العصر هى الآلات التى سبق ذكرها فى العصر الجاهلى ، غير أن العود الحديث (ذا الوجه الخشبى) أخذ يحل محل الآلتين القديمتين المعزفة والمزهر ، كما أصبحت آلة الطنبور هى الآلة المحبوبة فى بلاد العراق .

العصر الأموى — انتقل الحكم بعد موت علىّ رضى الله عنه بقليل إلى الأمويين فدخل الاسلام فى عصر زاهر ، واتسعت فتوحه فى أيامهم شرقا حتى وصلت إلى الصين ، وغربا حتى بلغت المحيط والأندلس ، ولقد قيل بحق إن الخلفاء الراشدين جعلوا من الاسلام دينا ، كما جعل الأمويون منه إمبراطورية ، وانتقلت الخلافة من المدينة إلى دمشق ، وزاد اتصالهم بالمدنيّة الفارسية واليونانية والمصرية ، فازدهرت الحضارة العربية ، وعمت الشرق أجمع . ثم امتدت إلى أوربا فنبّهتها وحفزتها إلى التقدم ، حتى وصلت بها إلى عصر الاصلاح .

ولقد وضعت الألحان العربية فى العصر الأموى على إيقاعات متعددة ، وذلك على خلاف ما كانت عليه الحال فى عهد الخلفاء الراشدين ، فقد ورد فى غناء العصر الأموى ذكر إيقاعات الثقيل الأول والثقيل الثانى وخفيف الثقيل والهزج والرمل .

وكان للموسيقى فى الدولة الأموية حظ العلوم والفنون الأخرى فازدهرت وأينعت ، وظهر من مشهورى المغنّين والمغنّيات ما يحق لك أن تسميهم المدرسة الحديثة .

وأشهر من عرف من هؤلاء سائب خاثر وهو نواة النهضة الموسيقيّة فى البلاد العربيّة . سمع نشيطا الفارسىّ عند ما قدم إلى المدينة يغنى بالفارسية فعكف على الاستماع له ، وأغراه النجاح العظيم الذى لاقاه غناء نشيط فصنع مثل غنائه بالعربيّة فكان أول غناء "متقن" ، ولقد كان من عادة المغنين من العرب حتى ذلك الوقت أن يستعملوا فى غنائهم القضيب — وكان سائب خاثر يستعمله كذلك — إلى أن رأى نشيطا الفارسىّ يستعمل فى غنائه العود فاستعمله هو أيضا فى أغانيه ، فكان أول من غنّى فى المدينة بالعربية مستعملا العود .

وانتقل سائب خاثر مع مولاه عبد الله بن جعفر من المدينة إلى دمشق حيث غنّى الخليفة معاوية ابن أبى سفيان ، وأخذ فنّ الموسيقى الفارسى فى الانتشار بين الموسيقيين من العرب من هذا الوقت .

ونبغ ممن أخذ الغناء عن خاثر أربعة غدوا أعلام الغناء وهم : عزة الميلاء وجميلة زعيمتا النهضة الموسيقية العربية وابن سريج ومعبد .

وكان ابن مسجح — وهو أحد فحول المغنين فى العصر الأموى — أول من نقل غناء الفرس إلى غناء العرب بمكة ، وكان ذلك فى حداثته إذ سمع الأعاجم تتغنى بالفارسية حينما احترقت الكعبة واستقدم البناؤون من الفرس لبناء المسجد الحرام ، فلما سمع غناءهم نقله إلى شعر عربى . ولقد لقى من تشجيع مولاه له فى فنّ الغناء ما جعله يفكر فى الهجرة لتعلّم هذا الفن ، فرحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم ، ثم انقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيرا وتعلم العزف ، ثم قدم إلى الحجاز ، وقد أخذ محاسن النغمات فحذفها ، وأصبح له فى الغناء مذهب خاص وطريقة تبعها الناس بعد . وقد أخذ عنه ابن محرز ومعبد وابن سريج والغريض .

وإننا لنرى الموسيقيين يرتفع مقامهم شيئا فشيئا فيصبحون موضع الاحترام والتقدير ، ويسلكون نهجهم رويدا حتى يصلوا إلى قصور الخلفاء وينالوا الحظوة عندهم ، فلا تكاد تذكر خلافة بنى أمية فى أول

عهدهم بالحكم حتى ترى الخليفة عبد الملك بن مروان يشجع أهل هذه الصناعة بل تراه هو نفسه موسيقيا وملحنا عارفا بأنواع الغناء ، يسأل ابن مسجح وهو فى حضرته هل يغنى غناء " الركبان " وهل يغنى الغناء " المتقن " .

وكان سليمان بن عبد الملك يقيم المسابقات بين المغنين و يجزل لهم العطاء .

وقد بلغ من تقدير يزيد بن عبد الملك للوسيقى أنه ما كاد يتولى الخلافة حتى اشترى حبابة المغنية بأربعة آلاف دينار ، وكان قد عرفها فى رحلة إلى مكة وظلت موضع إكرامه حتى وفاتها .

وقد رأينا الوليد بن يزيد يعظم الرعاية للوسيقى وأهلها ، وقد بلغ من إكرامه لمعبد أنه عند ما مرض تولى أمره وآواه فى قصره ، فلما مات شيع الجثة بنفسه ومشى فى جنازته هو والغمر أخوه من قصره إلى موضع القبر . بل كان الوليد كذلك عالما بصناعة تأليف الألحان وله فيها أصوات مشهورة ، كما كان يضرب بالعود و يوقع بالطبل والدف .

ولم تقتصر معاضدة أهل هذه الصناعة على الخلفاء بل سرت إلى الأشراف والنبلاء والسراة ، فقد كان لعبد الله بن جعفر بن أبى طالب مجالس طرب عظيمة يدعو إليها مشهورى المغنين ، وكان سائب خاثر ونشيط منقطعين إليه . كما كانت السيدة سكينة بنت الحسين رضى الله عنهما مشغوفة بالغناء والموسيقى . وكان الغريض المغنى المشهور فى خدمتها ملازما إياها . وكانت عند ما يجتمع عندها المغنون تأذن للناس فى دخول بيتها إذنا عاما : وقد حدث أن تذاكر مغنو الحجاز ، وكانوا فى هذا العصر ثلاثة هم ابن سريج ومعبد والغريض ، فاجتمعت كلمتهم على أن يوجهوا الدعوة لزميلهم حنين الحيرى لزيارتهم ، وكان أكبر من غنى بالحيرة ، فشخص إليهم وقصدوا منزل السيدة سكينة رضى الله عنها ، فلما دخلوا عليها حفلت الدار بالناس من كل صوب حتى تزاحم كثير منهم فوق السطح ، و بينما كان حنين يغنيهم وسط هذا الحشد سقط سطح الدار فمات حنين تحت الردم . فقالت السيدة سكينة "لقد كدر علينا حنين سرورنا ، انتظرناه مدة طويلة كأنا والله كنا نسوقه إلى منيته " .

ولقد وضح من أخبار المغنين والمغنيات أثر الموسيقى الفارسية واليونانية فى موسيقى العرب حتى دخل فى اللغة العربية كثير من الألفاظ الفارسية مما كان دليلا على عظم هذا الأثر ، ولقد أطلق "البربط" على العود ، "والدستان" على موضع عفق الأصبع على الوتر ، بل سمى وتران من الأوتار الأربعة المركبة على العود

بأسماء فارسية ، فسمى الوتر الأول "الزير" والرابع "البم" بينما احتفظ الوترين الثانى والثالث باسميهما العربيين القديمين "المثنى والمثلث" ، إلى غير ذلك من الأمثلة الكثيرة . كذلك تأثرت الموسيقى العربية بنظريات الموسيقى اليونانية تأثرا كبيرا . وكان يرد ذكر علماء هذا الفن من اليونان فى مصنفات العرب وكتبهم ، وكانوا ينوهون عنهم دائما " بالأقدمين " .

غير أنه مما يجب التنبيه إليه ، أن فلاسفة العرب ومغنيهم و إن أخذوا العلوم الموسيقية وفنونها عن اليونان والفرس قد احتفظوا فيها إلى حد كبير بطابعهم العربى ، الذى ميز موسيقاهم وجعل لها صبغة خاصة .

ومما يذكر بالفخر لهذا العصر أنه بدئ فيه بوضع أول تصانيف عربية فى أخبار الموسيقى والغناء ، فقد وضع يونس الكاتب " كتاب النغم " و " كتاب القيان " فكانا نواة لما صنف بعد ذلك فى هذا الباب ومرجعا لكتاب الأغانى الكبير ، هذا السفر الجليل الذى وضعه الأصفهانى فيما بعد .

العصر العباسى — جاء العصر العباسى فدخلت الموسيقى فى عصرها الذهبى ، وخطت خطوات سريعة نحو الكمال حتى بلغت أوج مجدها وذروة علاها ، وزادت المقامات وطرائق الإيقاع حتى تعددت فى اللحن الواحد ، وكثرت الآلات وتنوعت وشاع استعمالها حتى عزفت مائة قينة معا . وسما قدر أهل الموسيقى حتى اتخذ الخليفة منهم نديما له وجليسا .

ولما بنى المنصور مدينة بغداد أصبحت موطن الخلافة ومركز الشرق ومدينة الثراء وموطن الفنون والعلوم وفى مقدمتها الموسيقى .

كذلك والى الخلفاء عنايتهم بهذا الفن ، وكان المهدى بن المنصور مشغوفا بالموسيقى مولعا بالغناء ، وكان هو نفسه ذا صوت حسن ، فقد روى أنه كان أحسن الناس صوتا ، وكان قصره مجمعا للموسيقيين .

ولقد بدت فى العصر العباسى ظاهرة جديدة ، فلم يعد العرب ينظرون إلى الموسيقى بشطر العين أو يتأبون احترافها ، بل إن من أبناء أشرافهم من دخل فى زمرة أهل هذه الصناعة ، وكان من أساطينها ابن جامع الذى يتصل نسبه بقريش ، بل لقد احترف هذه الصناعة بعض أمرائهم كإبراهيم بن المهدى ، وأخباره من هذه الناحية تفيض بها كتب الأدب .

كذلك كان الخليفة الواثق موسيقيا من كبار الموسيقيين ومن أعلم الخلفاء بالغناء ، بلغت صنعته فيه مائة صوت (لحن) ، وروى أنه كان أحذق من غنى وضرب على العود ، وكان كثير التقدير للموسيقى وأهلها ، و إن

قوله فى إسحق الموصلى لدليل على ما كان يكنه خلفاء هذا العصر من احترام هذه الصناعة وأهلها إذ قال(*) : "ما غنانى إسحق قط إلا ظننت أنه قد زيد لى فى ملكى ... وإن إسحق لنعمة من نعم الملك التى لم يحظ بمثلها ، ولو أن العمر والشباب والنشاط مما يشترى لاشتريتهن له بشطر ملكى" . ولقد أعطى الخليفة الهادى إبراهيم الموصلى ١٥٠ ألف دينار فى يوم واحد ، حتى قال إبراهيم "لو عاش الهادى لبنينا حيطان دورنا بالذهب والفضة" .

وإنك إذ ترى هذه العناية من خلفاء بنى العباس بالموسيقى وأهلها ، وعناية خلفاء بنى أمية بها ، كاكرام يزيد بن عبد الملك لحبابة وتمريض الخليفة الوليد بن يزيد لمعبد فى قصره وتشييع جنازته هو والغمر أخوه ، تلمس فى ذلك كله عناية الخلفاء بهذا الفن وإكبار أهله وتعظيمهم ، بل إن ذلك لأكبر دليل على سمو المدنية العربية ، إذ الموسيقى هى دائما مقياس المدنيات ، ولقد يضطر الانسان إذ يعرض أمثال هذه الحوادث ، شاء أو لم يشأ ، إلى أن يوازن بينها وبين أحوال أبطال الموسيقى فى أوربا حتى أول القرن التاسع عشر ، أى بعد التاريخ الذى نحن بصدده بنيف وألف عام .

كان موسيقيو ذلك العصر ذوى متربة مكدودين يفعل بهم البؤس أفاعيله ، وإليك موتسارت وهو صاحب أكبر عبقرية موسيقية عاشت فى أوربا فى القرن الثامن عشر ، فانه على الرغم مما بلغ من الشهرة وبعد الصيت ، وبعد أن رحل إلى ايطاليا ونالت ألحانه الاعجاب والتقدير حتى منح لقب المحبوب من الاله ، وبعد أن ظفر بمثل هذا الاعجاب والتقدير من فرنسا وانجلترا ، ما كاد يعود إلى وطنه النمسا حتى استدعاه حاكم مدينة زالسبرج مسقط رأسه وضمه إلى قصره تجرى عليه معاملة خدمه ومهانتهم حتى لقد كان يؤاكلهم فى مطبخ القصر . على أن الأيام لم تصف له بعد ذلك فعاش حياته فقيرا وقضى نحبه فقيرا ، لم تجد زوجته يوم موته ماتجهز به جنازته أو تشيع به جثته أو تشيد مقبرته ، فبقيت الجثة رهينة فى المدفن على ثلاثة آلاف جولدن إلى أن وفى القيصر ذلك الدين . ولم يكن هايدن قبله ولا بيتهوفن بعده أسعد منه حظا أو أكثر وفرا .

ولقد أسست فى العصر العباسى أول جامعة عربية لدراسة العلوم والفنون بناها المأمون فى بغداد وأسماها «بيت الحكمة» ، فاشتغل فيها فطاحل العلماء ، ومنهم يحيى بن أبى منصور وبنو موسى وغيرهم ، بترجمة علوم اليونان التى كان من بينها العلوم الموسيقية ، ونسج الخلفاء بعده على منواله فشجعوا الفلاسفة

(*) الأغانى ج ٥ ص ٢٨٥

والعلماء لاستقراء كنوز العلوم اليونانية والوقوف على أسرارها وترجمتها ، وقد ظهر أثر ذلك جليا فى المؤلفات الموسيقية للكندى والفارابى كما سنذكره بعد .

ومما يذكر لهذا العصر بالفخر أنه ظهرت فيه عناية خاصة باثبات قواعد الموسيقى العربية ونظرياتها ، فكان إسحق الموصلى أول من عنى بهذه الناحية من التأليف بعد يونس الكاتب الأموى الذى سبقت الاشارة إليه ، فاستكمل مؤلفه . ثم جاء الخليل بن أحمد فوضع « كتاب النغم » و « كتاب الايقاع » فكانا بحق أول مؤلفات علمية . ثم جاء بعدهما من بزهما فى هذا النوع من التأليف وهو إسحق بن يعقوب الكندى ، فكتب ما يربى على سبعة مؤلفات فى العلوم الموسيقية ونظرياتها ، وكان أول من استعمل فى كتبه تدوين الموسيقى بالحروف بشكل منظم .

وجاء بعد الكندى أبو نصر محمد الفارابى فكان من أكبر العرب علما بعلوم اليونان ، وكان موسيقيا ضليعا يجيد العزف بالعود ، وقد وضع كثيرا من الكتب فى الموسيقى أشهرها « كتاب الموسيقى الكبير » وفيه أوضح الفارابى من اسرار الموسيقى العربية وقواعدها ما تدين له العصور المتعاقبة .

ومن أساطين من اشتهروا من الموسيقيين فى ذلك العصر حكم الوادى وإبراهيم الموصلى وابن جامع ويحيى المكى وإسحق الموصلى وزلزل وفليح بن أبى العوراء ومخارق . ومن المغنيات بذل .

وقد نسب بعض علماء الموسيقى إلى العرب إهمالهم تدوين ألحانهم ، مستندين فى ذلك إلى عدم ذكر شىء عن هذا فى كتاب الأغانى الكبير ، غير أن هذا مخالف للواقع فان دقة الكندى فى تدوين الموسيقى بالحروف فى كتابه « رسالة فى خبر تأليف الألحان » لأكبر دليل على عناية كتاب العرب وعلمائهم بهذه الناحية وأسبقيتهم لمعاصريهم ، بل إن كتاب الأغانى نفسه الذى يتهم بهذا ويتخذ الاهمال حجة عليه ليورد فى الجزء التاسع بالصفحة ٥٤ ما يأتى :

"إن إسحق كتب إلى إبراهيم بن المهدى بجنس صوت صنعه ، وإصبعه ومجراه وأجزاء لحنه ، فغناه إبراهيم من غير أن يسمعه فأدى ما صنعه . وقيل « كتب إليه بشعره وإيقاعه وبسيطه ومجراه وإصبعه وتجزئته وأقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير أدواره وأوزانه فغناه » .

وفى ذلك العصر الذهبى اختيرت مائة الصوت المختارة ، فقد كلف هارون الرشيد إبراهيم الموصلى وإسماعيل بن جامع وفليح بن أبى العوراء أن يختاروا له من ألحان العرب كلها مائة صوت (لحن) ، ثم أمرهم

أن يختاروا عشرة منها ، ثم أمرهم أن يختاروا ثلاثة من العشرة ، فكانت تلك الأصوات الثلاثة لحنا لمعبد من خفيف الثقيل الأول ، ولحنا لابن سريج من الثقيل الثانى ، ولحنا لابن محرز من الثقيل الثانى .

ولقد تأثرت الموسيقى العربية فى العصر العباسى بالموسيقى الفارسية تأثرا بالغ الغاية ، ودخل عليها الكثير من أسمائها واصطلاحاتها . ولم يكن ذلك فى الواقع مقصورا على الموسيقى وحدها بل شمل كثيرا من العلوم والفنون .

الأندلس — انبثق فجر المدنية فى بلاد الأندلس عند ما فتحها بنو أميه ، وسطّر العرب لها على صفحات التاريخ آيات مجد ، ظلّت مضرب الأمثال ، وتوجت رأس العلوم والفنون بأفخر تيجان الرقّ ، وظلّت عندئذ تفيض بنورها على أوربا التى لم تكن بعد أفاقت من سباتها العميق ، فكانت قرطبة حاضرة الأندلس موطنا لأساطين العلماء ، كما كانت إشبيلية أعظم مركز عالمى للموسيقى والشعر ولصناعة الآلات الموسيقية . قال ابن خلدون « حينما كان يموت عالم فى إشبيلية ويراد أن تباع كتبه بثمن عظيم ترسل الى قرطبة ، وإن مات موسيقى فى عاصمة الأندلس كانوا يرسلون آلاته الموسيقية ومخطوطاته إلى إشبيلية التى نمت فيها الموسيقى وولع بها أهلها أشد الولع » .

وكان اهتمام خلفاء الأندلس بالثقافة عظيما وكلفهم بالعلوم شديدا ، حتى إن الحكم الثانى جمع فى عهد خلافته من البلاد العربية ما يربى على أربعمائة ألف مجلد . ولقد كانت الموسيقى فى طليعة هذه العلوم والفنون التى عنى بها خلفاء الأندلس . فارتقت الموسيقى وذاع انتشارها ، حتى إنها لم تعد مقصورة على فئة خاصة ، بل غدت ثقافة عامة يشترك فيها جميع طبقات الشعب .

ونقل العرب إلى الأندلس كل ما سبق لهم معرفته من الآلات الموسيقية ، ثم افتنوا فيها وزادوا عليها فأصبح لديهم منها عدد جم إذ استعملت الأندلس من الآلات الوترية العود القديم ذا الأوتار الأربعة والعود الكامل ذا الأوتار الخمسة والشهرود وهو نوع من العود والطنبور والقيثارة والمزهر والكنارة والقانون والنزهة والرباب والكمنجة والشقرة (أو المشقر) ، ومن آلات النفخ المزمار والسرنا (أو السرناى) والناى والشبابة واليراع والزمارة والقصبة والموصول والصفارة ، ومن الآلات النحاسية البوق والنفير ، ومن آلات النقر الدفوف والغربال والبندير والصنوج والكاسات والمصفقات والقضيب والنقارة والقصعة والطبل .

ولم يكن افتنان العرب فى الأندلس مقصورا فى الموسيقى على آلاتها ، بل افتنوا فى التأليف الموسيقى وأنواعه ، وسايروا فيه ارتقاءهم فى مدارج المدنية ، فأوجدوا الجديد فيها . من ذلك "النوبة" وهى أهم

أنواع الموسيقى فى الأندلس ، كانت تؤلف أولا من أربع قطع ، لكل منها اسم خاص ثم صارت فيما بعد خمسا ، كذلك ابتدعوا الزجل والموشحات ، وانتقلت هذه الأنواع الى بلاد البربر و إلى مصر فبلاد العرب ، وأخذ الأبناء يتناقلونها عن الآباء .

ومن أهم من اشتهر من الموسيقيين فى الأندلس زرياب تلميذ إسحق الموصلى ، تعلّم عليه فى بغداد ثم انتقل إلى الأندلس فى خلافة عبد الرحمن بن الحكم ، وكان موسيقيا قديرا وعالما ضليعا . وهو الذى زاد الوتر الخامس فى العود فى بلاد الأندلس ، واستعمل فى العزف على العود ريشة النسر ، وكانت لا تزال حتى وقته من الخشب . وكان من فضل زرياب على الموسيقى أن أوجد له فيها مدرسة خاصة ، وطريقة جديدة فى التعليم ، إذ كان المتبع قبله فى تعليم الألحان أن يكرر المغنى اللحن لتلاميذه حتى يحفظوه ، فاستعمل زرياب طريقته الجديدة فى تعليم هذه الألحان فكان يقسم التعليم ثلاثة أقسام : الأول لتعليم الايقاع فى قراءة الشعر وأن ينقر التلميذ الدف ليظهر له زمن الايقاع ، ويضبط الحركات . ثم يدرس فى القسم الثانى الألحان فى شكلها الساذج . وفى القسم الثالث ترجيع الصوت ، وحلية الغناء ، وإظهار العواطف . وكان يمتحن أصوات تلاميذه قبل البدء فى تعليمهم ، فيقعد الطالب على كرسىّ صغير ويصيح بصوت عال « ياحجام » أو يغنى قائلا « آه » ويرددها على جميع درجات السلّم الموسيقىّ . وقد ترك زرياب للأندلس ميراثا فنيا تخيما ، فقد روى أن ألحانه بلغت عشرة آلاف صوت .

وممن اشتهر فى الأندلس من الموسيقيين علون وزرقون ، ومن القيان عازفة وفضل ومتعة .

ولقد ظلت الأندلس زهرة أوربا الناضرة طوال خمسة قرون ، تنشر عليها أريجها من كل علم وفن ، وأرسلت أوربا إلى جامعاتها بالبعوث لارتشاف العلوم العربية ودراستها على أئمة العرب وأساطين علمائها ، وكان أكثر الكتب ذيوعا فى الدراسة كتب الفارابى وابن سيناء وابن رشد التى ترجمت جميعها إلى اللاتينية وانتشرت فى جميع بلاد أوربا ، كما ترجم غيرها من كتب العرب . كذلك نقلت أوربا عن العرب كثيرا من مؤلفات اليونان الأقدمين التى ترجمت إلى العربية .

وكانت الموسيقى أولى هذه العلوم والفنون التى وفدت البعوث لدراستها وترجمة كتبها فيما بعد ، وممن اشتهروا من أعضاء البعوث إلى بلاد الاسلام وصاروا أعلاما فى أوربا بعد عودتهم إليها جربرت وهرمان

كنترا كت وجين الاشبيل وقسطندى (قسطنطين) الافريق وقد تعلم فى تونس ومصر وبغداد . وقد نقل هؤلاء وزملاؤهم الكثير من كتب العرب فى الموسيقى، كمؤلفات الكندى وثابت بن قره وزكريا الرازى والفارابى و إخوان الصفا وابن سينا وابن باجة .

وبعد سقوط الأندلس ظل ملوكها المسيحيون محتفظين فى قصورهم بالموسيقيين من العرب، وإننا لنجد حتى فى أوائل القرن الرابع عشر أن هؤلاء الملوك قد ملأهم الشغف باستدعاء الموسيقيين من العرب اليهم، كما كانوا يدعونهم هم والراقصات فى أعيادهم وأفراحهم ، حتى إن بعض شعراء الأسبان كتب الكثير من الأغانى العربية لهؤلاء الموسيقيين والراقصات العربيات، كما انتشرت فى سائر أوربا ولاسيما البلاد الجنوبية منها آلات الموسيقى العربية ، وكثير من هذه الآلات قد انتقل بأسمائه العربية كالعود والقيثارة والنقارة والرباب والطنبور، ومعلوم أن الآلات الموسيقية لاتنتقل إلا ومعها موسيقاها ، وهذا هو الواقع فان أوربا ظلت تحت غزو الموسيقى العربية وآلاتها وفنونها وعلومها عدة قرون طويلة حتى بعد عصر الاصلاح ، بل لقد ظل استعمال العود منتشرا فى أوربا حتى القرن السابع عشر حيث قضى عليه ذيوع آلة البيانو لمناسبتها لموسيقاهم الحديثة بعد ما تطورت الهارمونى فى أوربا وصارت علما على موسيقاهم . كذلك ظلت أوربا حتى القرن الثامن عشر تستعمل التدوين الآلى على شكل جدول (تابلاتور) يبين مواضع النغمات من الأوتار وكيفية العزف ، وقد أخذت هذا النوع من التدوين عن العرب .

بلاد شمال إفريقية — بقى شمال إفريقية قطعة من الدولة العربية منذ ابتداء الدولة الأموية ، فتعاقبت عليه عصور تلك الحضارة الزاهرة وحين اضمحلت الأندلس وسقطت إشبيلية فى منتصف القرن الثالث عشر هاجر من الأندلس مايقرب من نصف مليون من أهلها إلى بلاد شمال إفريقية وأقاموا بها ونقلوا إليها من كنوز الموسيقى ما كان فى الأندلس ، وغدت تلك البلاد ولا سيما تونس وارثة هذه الفنون . وإننا لنراها حتى اليوم محتفظة بالكثير من هذا الفن الأندلسى كالإيقاعات المختلفة والنوبات الكثيرة التى لاتزال متوافرة لدى أهلها يحتفظون بها تراثا نفيسا يتوارثه الأبناء عن الآباء ، ويتناقله الخلف عن السلف مما لا وجود له البتة فى سائر البلاد الاسلامية الأخرى .

الموسيقى المصرية قبل الفتح الاسلامى وبعده — إذا رجعنا إلى أبعد عهد فى تاريخ مصر القديم نرى مدنية موسيقية ناضجة ، ونشاهد بين النقوش كثيرا من الآلات الموسيقية المهذبة التى وصلت إلى حد بعيد من الاتقان ، ونرى فيما نرى من الصور فرقا موسيقية منظمة كاملة التأليف ، فقد كانت مصر

بحق مصدر الثقافة الموسيقية فى العالم ، والقبس المضىء الذى استنارت به الممالك القديمة بين فرس وآشوريين ويونان ورومان. وإذا كانت النهضة الموسيقية بأوربا أثرا من آثار المدنيات القديمة ، فان مصر هى أول من نشر هذا النور ، وأذاع هذا الرقى العلمى والفنى ، وإذا كانت العلوم اليونانية تعد من أقوى مصادر العرفان للأمة العربية وسائر ممالك العصور الوسطى بل العصور الحديثة ، فان ثقافة اليونان الموسيقية بوجه خاص مستقاة من الثقافة المصرية القديمة ، فقد كان فلاسفة اليونان من أمثال أرفيوس وفيثاغورث وأفلاطون ممن وضعوا أساس الموسيقى اليونانية ورياضياتها تلاميذ المصريين . وكان أفلاطون يؤثر الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده حتى إنه فى كتابه " الجمهورية " التى اختار لشعبها خير ما يختار من القوانين والنظم لم يشأ أن يسمع أهلها غير الموسيقى المصرية القديمة التى وصفها بأنها أرقى موسيقى فى العالم ، وأنها خير نموذج للموسيقيات الكاملة ، يجتمع فيها النشاط والتعبير عن الحقيقة والفضيلة والجمال وحلاوة النغم ، لذلك كله دعا اليونان إلى الأخذ بها . ويقول هيرودوت إنه سمع بمصر أغانى ، وأن هذه الأغانى انتقلت بعد حين إلى اليونان وصارت إلى أفواه الشعب تنشد فى كل مكان .

وحينما فتح العرب مصر لجأت الموسيقى القديمة إلى الكنائس وتركت مكانها للموسيقى العربية التى كانت تسير فى نموها وازدهارها تبعا للموسيقى العربية فى حواضر الاسلام وهى المدينة ومكة ودمشق وبغداد.

مصر فى عهد الدولة الفاطمية — تدرجت الموسيقى العربية فى مصر فى مدارج الرقى منذ أن فتحها العرب فى عهد الخلفاء الراشدين ، وتعاقبت عليها المدنيات العربية المختلفة حتى بلغت عصر الفاطميين فكانت حضارتها فيه حلقة من حلقات تلك الحضارة الزاهرة اليانعة . بل صارت مصر حتى منتصف القرن الثالث عشر ملتقى المدنيتين العربيتين الشرقية والغربية (الأندلسية) تربطهما وتوحد بينهما ، وكثيرا ما سكن مصر العلماء المشارقة والمغاربة كابن الهيثم ومولده فى البصرة ، وأبى الصلت ومولده فى الأندلس .

وكان المعز لدين الله أول الخلفاء الفاطميين فى مصر مشغوفا بالفنون الجميلة ، وهو الذى أمر بانشاء القاهرة على إثر فتحه مصر وبنى بها الجامع الأزهر ، وكان للموسيقى فى عهده حظ سائر الفنون ، كما كان ابنه وخليفته العزيز مولعا بها .

ولقد اتسعت دولة الفاطميين حتى بلغت المحيط الأطلسى غربا ، وامتدت شرقا إلى الحجاز واليمن وأعالى الفرات ، وبلغ خلفاؤها من الثراء درجة بذوا فيها أحيانا سائر من تقدمهم من الخلفاء . وإنك حيث

ترى الثراء والرفاهية تمجد بمجد الموسيقى وتقدمها . والواقع أن الموسيقى كانت دائما موضع عناية خلفاء تلك الدولة حتى المتصوفين منهم الكارهين للملاهى ، فان الحاكم بأمر الله وإن حرّم على الشعب جميع الملاهى وتوعّد الموسيقيين بأقصى العقوبات ، كان يشجع علماء الموسيقى على التأليف فى علومها وجمع أغانيها . فكانت آداب الموسيقى وعلومها غير معدودة من الملاهى التى يعاقب أهلها والمشتغلون بها . ورعاية الحاكم لابن الهيثم الذى سبقت الاشارة إليه دليل على ذلك إذ كان منه موضع الرعاية . ولقد كان ابن الهيثم من أكبر الرياضيين الذين عرفتهم مصر ، وكان ضليعا فى علوم الأقدمين ، ووضع كثيرا من الكتب النافعة منها شرح قانون إقليدس كما صنّف فى الموسيقى كتابه "رسالة فى تأثيرات اللحون الموسيقية فى النفوس الحيوانية" .

وكان المسبّحى الكاتب من المقربين إلى الحاكم حتى جعله واليا ، وكان عالما جليلا ومؤرخا من أكبر المؤرخين ، وله مجموعة فى "مختار الأغانى ومعانيها" .

وكذلك كان الخليفة الظاهر بن الحاكم من هواة الموسيقى ، كما كان الخليفة المنتصر والآمر وباقى من تبعهم من خلفاء الدولة الفاطمية حتى آخر أيام دولتهم من المسرفين فيها ، يبذلون الطائل من الأموال فى سبيلها ويجزلون العطاء للفنين .

ومن أفاضل من اشتهر من علماء هذا العصر غير من ذكرنا أبو الصلت أمية الذى كان من أكبر الفلاسفة وأساطين العلماء ، فقد كان واسع الدراية بالعلوم الموسيقية ، مجيدا للعزف بالعود . وكان بين مصنفاته النافعة رسالة فى الموسيقى .

وكذلك ابن أبى القاسم بمصر (فى الوجه القبلى) فى أوائل القرن الثانى عشر ، وكانت العلوم الموسيقية أول ما عنى به .

ومن أكبر معاصريه ابن القفطى المؤرخ الكبير الذى يعد مرجعا لحياة الموسيقيين .

وقد بلغت الموسيقى العربية فى الدولة الفاطمية ما بلغته من الرقىّ فى الحضارات السابقة ، ثم انحدرت بعدها بانتهاء هذه الدولة ودخلت فى دور الاضمحلال ، لأن الدولة الأيوبية التى جاءت عقب الفاطميين شغلت بالحروب الصليبية والعمل على تحصين البلاد وبناء القلعة وغير ذلك من الأعمال الحربية التى لم تترك لها مجالا واسعا لسواها .

وانقرضت الدولة الأيوبية ودخلت فى حوزة المماليك الذين كان الملوك السابقون يكثرون من استخدامهم فى الدولة حتى ازدادت قوتهم شيئا فشيئا واستقر لهم الحكم مدة تقرب من ستة قرون .

مصر فى عهد المماليك — وقعت مصر منذ منتصف القرن الثالث عشر حتى نهاية القرن الثامن عشر ، أى إلى الحملة الفرنسية تحت سلطان المماليك ، يتحكمون فى رقاب أهلها ، فكان ظهورهم فى الشرق الاسلامى سواء فى ذلك آسيا وإفريقية الشمالية سببا فى اضمحلال النهضة الموسيقية وقضاء على الحياة العلمية فيها .

ولم يقلّ جور حكم المماليك بعد أن أصبحوا عمالا للأتراك فى مصر (مماليك الطبقة الثانية)، بل ساء حكمهم، وعمّ ظلمهم، وعاثوا فيها فسادا ، فصارت ميدانا للشغب والمظالم والفوضى .

وبلغ من إهمال هؤلاء الحكام شؤون البلاد الحيوية ، وإغفالهم مصالحها العامة، أن جعلوا أهلها رهنا للفقر والضنك . وأشد من ذلك وبالا أنها أصبحت فريسة الأمراض الفاتكة ، والأوبئة الكاسحة تنتابها آنا فآنا، فتصيب مئات القرى وتكدّس فيها جثث الموتى رمما للكلاب ، حين كان الناس يدفنون موتاهم على ضوء المشاعيل لاشتغالهم دون انقطاع ليل نهار بدفن الموتى .

وإن عصرا جائرا يشقى أهله بالظلم والعسف إلى جانب الفاقة والضنك، وتتسلط عليهم فيه أشد الأمراض وأفظع الأوبئة، وكل ما يسلبهم طمأنينتهم فى الحياة، ويفقدهم كل شعور بمسراتها، لا يتسع لحياة العلوم والفنون وبخاصة الفنون الجميلة وفى مقدمتها الموسيقى التى هى أشدها إحساسا .

والحق أن عصر المماليك جاء مصداقا لما هو معروف من أن الفنون لا يمكن أن تتقدم فى شعب إلا بعد أن يعمّ بلاده الهدوء والسلام ، أما الضيق والبؤس وغيرهما من أعداء الانسان فهى التى تقضى على روح الفنون وتعمل على فنائها .

وهكذا أصيبت الموسيقى العربية مدى نيف وخمسة قرون متوالية باضمحلال مستمر كانت فيه هدفا للضياع والزوال . وتلك حلقة مظلمة من حلقات التاريخ الموسيقى .

ولقد شاء القدر بعد أن أصاب الموسيقى العربية ما أصابها فى عهد المماليك أن يبعث إليها بمنافس قوى، هو الموسيقى الغربية التى دخلت مصر بدخول الفرنسيين فى نهاية القرن الثامن عشر، حيث أخذت المدنية الأوروبية تجد سبيلها إلى مصر . وغدت مصر من ذلك الحين ميدانا للتنازع بين المدنيتين الشرقية والغربية بعد أن كانت قبلا ملتقى المدنيتين العربيتين الأندلسية والشرقية .

الأسرة العلوية

محمد على باشا — ثم أرادت العناية الإلهية أن تخلص مصر من ظلم هؤلاء المماليك وجورهم ، وأن تهيئ لها أسباب العز والسعادة لتتبوأ مركزها فى الشرق مرة أخرى ، فأتاح لها محمد على باشا العظيم منشئ مصر الحديثة ورأس الأسرة العلوية ليتولى أمرها فقضى على هؤلاء المماليك وأعاد إلى مصر الحياة .

ولقد صرّف محمد على باشا الأمور فى مصر بواسع سياسته وحكمته وعظيم ذكائه وفطنته ، فلما استقر له الأمر واطمأن الناس إلى عدله حتى وجّه جهوده إلى إصلاح جميع مرافق البلاد ، فأصلح أحوالها الزراعية والصناعية وعنى بنشر الثقافة والتعليم ، فإنه لم يكن بمصر كلها يوم دخلها الفرنسيون من وسائله إلا الكتاتيب والأزهر الشريف . فأنشأ المدارس المتنوعة حتى تعددت الابتدائية منها والثانوية والعالية والخصوصية .

ولما كانت هذه الخطوات الواسعة التى يخطوها ذلك الرجل العظيم فى سبيل النهوض بمصر سريعة ، وكانت رغبته أن تكون مؤسسة على أحدث الأساليب والأنظمة العصرية ، كان طبيعيا أن يلجأ إلى الاستعانة بالثراء العلمى الأوربى ، ذلك الثراء العريض فى العلوم والفنون ، فأرسل أول مرة فى تاريخ مصر البعوث العلمية إلى أوربا يحصّلون فيها شتى العلوم والفنون ، واستدعى إلى مصر الكثيرين من أساتذة الغرب لقيادة الحركة الفكرية ، كما استعمل الكثيرين من ضباطهم لتنظيم الجيش على أحدث النظم العصرية المستعملة فى بلادهم . وكانت غايته السامية من كل هذا أن ينشئ من المصريين جيلا مزودا بالعلم الحديث ، قادرا على القيام بالأعمال التى تتطلبها المدنية الجديدة ، وتحقق ما ينشده لمصر من إصلاح .

ولما وجد محمد على باشا أن الموسيقى العربية قد ذوى غصنها ، لما أصابها من الإهمال طوال قرون متوالية ؛ وأنها صارت فريسة الضياع ، وعفت ألحانها لعدم تدوينها إلا فى القليل النادر الذى تناقله المغنون بالتواتر ؛ ولم يكن له من وعاء يحفظه غير الحناجر تتصرف فيه كما تشاء ، وانحطت منزلة الموسيقى حتى غدا احترافها مقصورا على الطبقة الدنيا من الشعب ، وأصبحت بحيث لا يمكن الانتفاع بها فى حاضرها — عمد هذا المصلح العظيم إلى تدارك هذه الحال . ولما كانت العزيمة الصادقة تدعوه إلى سرعة الإصلاح وتدفعه إلى الوثوب ، لم يجد بدا من الاستعانة فى أول الأمر بالموسيقى الغربية التى ألفاها منظمة مهذبة معدة لتأدية ما يريد فاستعملها فى الجيش ؛ وأنشأ فى البلاد المصرية فى مدى عشر سنوات (١٨٢٤ — ١٨٣٤م) خمس مدارس لتعليم الموسيقى فى مختلف أنواعها ، وتلك المدارس هى : مدرسة الطبول والأصوات بمصر ، ومدرسة الطبول بمصر ، ومدرسة الموسيقى فى الخانقاه ، ومدرسة العزف بالنخيلة ، ومدرسة الآلاتية بمصر .

وكان القادة فى هذه المدارس من الأساتذة الألمان والفرنسيين . وقد وجد هؤلاء تربة صالحة فى نفوس الطلاب غرسوا بها غرسا صالحا ، فنبغ منهم فى الموسيقى عدد وافر زوّد الأسطول الكبير والجيش بفرق محنكة مدربة على أساس فنى ، ومهارة فائقة .

فلم تكن استعانة محمد على باشا بالموسيقى الغربية ، كما أسلفنا ، إلا استعانة دعت إليها الحاجة الملحة ، لأننا نراه بعد أن توطدت دعائم الحكم يبذل عناية فى إنهاض الموسيقى المصرية وإنعاشها ، ونرى الشعب فى عهده قد أخذ يشعر بشخصيته ، ونجد الفن الوطنى قد أفاق من غشيته وأحس روحا قوية تنبعث فيه وتدفعه إلى النهوض .

وسرعان ما ظهر فى هذه الناحية النبوغ والتفوق ، حتى شملتهما عين الحاكم اليقظة بالرعاية والتشجيع . فقد كان محمد على مثال الحاكم الشرقى الذى يعمل لإنهاض الفن القومى ، فإنه شمل بعطفه ملحن عصره الكبير محمد القبانى بجعله كبير الملحنين لديه ، كما أنعم على "ساكنة" المغنية بوسام تقديرا لفنها .

وكتب فى ذلك العصر السيد محمد شهاب الدين ، وكان شاعرا مجيدا وموسيقيا ماهرا ، "سفينته" التى جمع فيها عددا عظيما من الموشحات العربية فكانت عاملا قويا فى انتعاش الموسيقى .

وممن اشتهر فى عصره غير هؤلاء محمد المقدم الذى تعلّم عليه عبده الحامولى ، وخطّاب القانونى ، ومصطفى العقاد ، وهو رأس أسرة العقاد التى اشتهرت بالموسيقى فيما بعد .

الخديو إسماعيل — كان فوق مقدور خلفاء المصلح العظيم محمد على باشا أن يحملوا لواء نهضته العظيمة عاليا فى المستوى الذى رفعه إليه ، أو أن يعنوا بمختلف مشروعاته المتشعبة الأطراف بما يكفل لها غايتها المنشودة ، حتى قام إسماعيل باشا يجدّد ما كاد يندثر من أعمال جدّه ، ويرفع لواء نهضته مرة أخرى فاستعان فى ذلك بكل الوسائل التى تنهض بمصر إلى المكانة اللائقة بمجدها بين ممالك العالم .

ولقد سار المغفور له إسماعيل باشا على أثر جدّه العظيم فى إنهاض الموسيقى المصرية ، فرأى بثاقب فكره وسديد نظره ، أن من أسباب نهوضها أن توضع بجانبها موسيقى بلغت حدا من الكمال فى أصولها وآلاتها ومدوّناتها وعلومها ، حتى إذا رأى جماعة الفنانين فى مصر ما يمكن أن يصل إليه الفن الموسيقى من الجمال وعلو المنزلة دفعهم ذلك إلى الأمل واستحثهم على إحياء موسيقاهم والأخذ بيدها إلى الأمام ، فأحضر الموسيقى الغربية لتكون حافزا إلى إحياء الموسيقى المصرية ، وليبعث فى صدور المصريين عامة غيرة وحبا فى إنهاض موسيقاهم وإعلاء شأنها . وقد استخدم إسماعيل باشا هذه الموسيقى الغربية فى الشؤون التى استخدمها فيها

جده ، منتظرا سنوح الفرصة الثمينة التى كان يتوق إليها وهى وصول الموسيقى المصرية إلى حد من الكمال يسوغ لها الحلول مكان الموسيقى الغربية . وقد حقق له الله شيئا من هذا الرجاء ، ودخلت بعض ألحان الموسيقى المصرية فى أيامه إلى الجيش ، وصارت تعزف فيه فتطرب لها الآذان المصرية ، ويحس المصريون عند سماعها عظمة قومية تملأ جوانحهم .

على أن إسماعيل باشا حينما رأى أن صناعة الموسيقى ممتهنة فى مصر على عظم قدرها وسمو مكانتها فى البلاد الناهضة ، أراد أن يشعر قومه بما لها من فضل وبما لمحترفيها من احترام ، فشيد دار الأوبرا واستحضر إليها الكثيرين من كبار الفنانين بأوربا ، وكانت باكورة ما عرض فيها رواية (عائدة) التى ألف ألحانها "فردى" الموسيقى الإيطالى الذائع الصيت ، وحينئذ عرف المصريون ما للفن الموسيقى من منزلة وما لرجاله من مكانة واعتبار ، وأخذت الطبقة العليا فى مصر تجد متعة فى سماع الموسيقى وفى مشاهدة القطع التى يقترن فيها التمثيل بالغناء .

وكان إسماعيل باشا كلفا بالموسيقى العربية التركية منها والمصرية ، عاملا على تشجيع أهلها فأدخل فى حظوته "عبده الحامولى" أشهر المغنين فى عصره وألحقه بمعيته فكان منه موضع الرعاية . استصحبه إلى الاستانة مرارا ليسمعه الموسيقى التركية التى كانت لها حينئذ الزعامة فى جميع بلاد الشرق العربى ليتعرفها ويقتبس منها مايلائم المزاج المصرى ، ولقد استحضر إسماعيل من الاستانة فرقة تركية استفاد منها الموسيقيون فى مصر كثيرا وأخذوا عنها كثيرا من التلاحين والبشارف التى لا تزال كنزا ثمينا إلى يومنا هذا . وعرفت مصر عن طريق هؤلاء الأتراك بعض المقامات التى لم تكن تعرفها من قبل . وقد مزج عبده الحامولى الموسيقى التركية بالمصرية فكان له فى الموسيقى العربية مدرسة جديدة هى نواة النهضة الحديثة للموسيقى العربية فى مصر .

وأكبر من اشتهر من أعلام هذه الصناعة فى عهد إسماعيل ، ألمظ ومحمد عثمان . ومن العازفين محمد العقاد القانونى ، وأحمد الليثى العواد ، وإبراهيم سهلون فى الكمنجة ، وبزرى فى الناى .

الملك فؤاد الأول — ولقد نالت الموسيقى العربية من عناية حضرة صاحب الجلالة فؤاد الأول ملك مصر (حفظه الله) ما نالته جميع مرافق البلاد التى كان لسهر جلالته على النهوض بها أخذه الأثر فى اطراد نشاطها ورقيها ، فانه (أعز الله ملكه) منذ تبوأ عرش مصر ، جعل من أعظم أغراضه وأجل أمانيه ، أن ينهض بجميع العلوم والفنون التى تصل بمصر إلى الغاية السامية التى وجهها إليها آباء جلالته المصلحون . وكان من سعادة جد الموسيقى العربية فى عهده السعيد ، أن نالت من جلالته تلك العناية الملكية التى تتوجه

دائما إلى خير مصر ورفعة شأنها ، والتى ما تمهدت وسيلة من وسائل الاصلاح الا نهضت بها وبلغت بها مبلغ الكمال .

وقد تحققت فى أيام جلالته تلك الأمنية الغالية التى طالما انتظرتها مصر الحديثة ، وترقبت تحققها منذ حين ، ألا وهى أن تنال الموسيقى ما تستحق من كرامة ، وأن تحتل بين بقية العلوم والفنون المنزلة اللائقة بها ، وأن تعد بين الناس صناعة شريفة لها أثرها فى بناء مدنية مصر الناهضة . فقد رأينا فى عهده ، عهد الخير والاصلاح ، ما وصلت إليه الموسيقى من رقى ونهوض ، ورأينا أنها أصبحت فنا يتنافس فى تعلمه والالمام بأصوله وقواعده ، ورأينا أنها أصبحت تعد جزءا هاما من ثقافة الشعب ، وعلما يدرس بالمدارس المصرية إلى جانب العلوم الأخرى ، وشهدنا كبار القوم وعليتهم يقبلون عليها سماعا وتعلما ولا ينظرون إليها شزرا كما كانوا يفعلون من قبل .

ولا شك أن كل ذلك نفحة من نفحات جلالته العالية ، وأثر من آثار اهتمامه السامى بالفنون . ومما ينطق بكريم عنايته وفضله على الموسيقى العربية ما شمل به جلالته معهد الموسيقى الشرقى من النعم الوافية ، وما فاض به بحر فضله عليه من الهبات حتى أينع فى ظل عطف جلالته الوارف . لأن هذا المعهد لم يكن من قبل إلا ناديا صغيرا مجهولا لا يضم إلا القليل من هواة الموسيقى ، فما هى إلا نظرة سامية من جلالته إلى ذلك النادى حتى تتالت معاضدة حكوماته له وأصبح بفضله معهدا عظيما وبناء فخما يليق بأعماله وأغراضه وأنصاره وبالمهمة العظيمة التى أخذها على عاتقه وهى النهوض بالموسيقى العربية إلى المستوى اللائق بها ثم نشرها وتعهد تطورها .

مؤتمر الموسيقى العربية — وعند ما تفضل جلالته بافتتاح هذا المعهد رسميا فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية فى عقد مؤتمر الموسيقى العربية فى مصر يشترك فيه علماء الغرب المشتغلين بها لبحث كل ما يتعلق برقيها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتة معترف بها ، فبدئ منذ ذلك الوقت تحت رعاية جلالته وبإرشاداته السامية فى إعداد الأعمال التمهيدية لهذا المؤتمر .

وفى ربيع عام ١٩٣٠ استقدم معهد الموسيقى الشرقى بعد موافقة وزارة المعارف العمومية جناب البرفسور الدكتور كورت زاكس أستاذ الموسيقى بجامعة برلين لابداء رأيه فى مسائل فنية رؤى استشارته فيها . وقد قدم عنها تقريرا ضافيا أكبر فى نهايته فكرة عقد هذا المؤتمر وأبدى بعض الملاحظات بشأنه .

كما تفضل بالمساعدة فى تنظيم هذا المؤتمر جناب المرحوم البارون رودلف دى إرلنجر المشتغل بالموسيقى العربية وعلومها ومترجم كتاب الموسيقى الكبير الفارابى ، فحضر إلى مصر فى شهر يناير سنة ١٩٣١ حيث قضى عشرين يوما فى زيارة معهد الموسيقى الشرقى ومناقشة أعضائه .

وبإشارة جلالة الملك سافر الدكتور محمود أحمد الحفنى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف (وسكرتير عام المؤتمر فيما بعد) إلى شمال إفريقية فى ٢١ من أبريل سنة ١٩٣١ بعد أن أعد إجمالا مشروعا بلائحة تنظيم المؤتمر والمسائل التى ستكون موضع البحث فيه وأسماء علماء الموسيقى الذين يدعون إليه ويؤلفون لجانه . وقد اتصل بجناب البارون دى ارلنجر فى تونس وشاوره فى هذه المسائل واتفقا عليها .

ولمّا تمّت جميع الأعمال التمهيدية للمؤتمر طلب معهد الموسيقى الشرقى من حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية أن يلتمس من حضرة صاحب الجلالة الملك إصدار أمره الكريم بعقد المؤتمر فتفضّل جلالة الملك فأصدر فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين لجنة تنظيم المؤتمر وتعيين حضرة صاحب المعالى وزير المعارف رئيسا له . كما تفضّل جلالته بوضع هذا المؤتمر تحت رعايته السامية .

وقد اشترك فى هذا المؤتمر من وجهت إليهم الدعوة من علماء الموسيقى فى البلاد العربيّة وفرقها والمشتغلين بها ومن علماء الغرب وسيذكر ما يختص بجميع ذلك مفصّلا فى غير هذا المكان .

ومما يؤسف له شديد الأسف أن انحراف صحة البارون دى ارلنجر فى ذلك الوقت قد حال دون إتاحة الفرصة السعيدة بحضوره للاشتراك فى هذا المؤتمر. وما كان أعظم الفجيعة بوفاته إثر هذا المرض دون أن يظفر بأمنيّته الغالية وأن يشهد ظهور هذا الكتاب .

وقد كانت الأعمال الفنيّة فى هذا المؤتمر قسمين : أحدهما شمل الأعمال العلمية ومناقشات العلماء التى حددتها أبحاث المؤتمر ، والثانى شمل سماع الفرق الموسيقية الوافدة من البلاد العربية وموسيقى الفرق المصرية وتسجيل القطع التى اختارتها لجنة مختصة هى لجنة التسجيل للاحتفاظ بها ودراستها دراسة علمية بعد ذلك .

ومن دواعى الارتياح أن هـذا المؤتمر قـد امتاز بأنه كان ذا غرض خاص محدود بالمسائل الفنية التى عرضت عليه ، وكان ممهدا له بتنظيم لجانه وبرامجه التى كفل السير بمقتضاها نجاح الوصول إلى الغرض المنشود، فلم تلق فيه محاضرات عادية ولم يطرق من المباحث ما يحوم حول الموضوع ولا يصيب الصميم؛ بل لم يتوان لحظة فى أداء مهمتـه التى لم يثنه عنهـا طلب الراحة أو ترويح عن النفس ، فكانت جميع أوقاته منصرفة إلى ما يحقق الغرض من انعقاده .

وإن النتائج الجليلة التى وصل إليها المؤتمر ، والمسائل الفنية الدقيقة التى أثارها ، سيكون لهـا أكبر الأثر فى إنهاض الموسيقى العربية ، فإنها ستسلك ذلك الطريق السوىّ الذى رسمه المؤتمر، وستهتدى بنور تلك الأبحاث القيمة حتى نبلغ بها الغاية التى ننشدها ، ويتحقق الأمل الذى نطمح إليه فى عهد حضرة صاحب الجلالة ناصر العلوم والفنون مولانا "فؤاد الأول" ملك مصر .

الباب الأول

القسم الإدارى

الباب الأول

القسم الإدارى

الفصل الأول

المكاتبات الرسمية والأوامر الملكية بشأن انعقاد المؤتمر

كتاب معهد الموسيقى الشرقى المشمول بالرعاية العالية الملكية
إلى حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

أتشرف بأن أعرض على معاليكم أن معهد الموسيقى الشرقى الذى لى شرف رياسته منذ نشأته سنة ١٩١٣ عكف على العمل على إحياء الموسيقى العربية وتنظيمها لتقوم على أساس فنى كما قامت الموسيقى الغربية ، ويفخر معهدنا هذا بشرف الانتساب إلى جلالة مليكنا المعظم الذى تفضل فوالاه من أول الأمر بعضده القوى وتشجيعه السامى، وأمده بفضل من فيضه الذى عم جميع الأعمال المفيدة التى يرجى أن تبلغ بالبلاد ذروة الرقى فى الحضارة، وتصل بها إلى مسابقة الأمم الراقية فى مضمارها .

وزاد هـذا المعهد رفعة تفضل جلالة الملك بشموله بالرعاية الملكية السامية منذ سنة ١٩١٨، ووالى صاحب الجلالة العاملين فيه بالارشاد الحكيم ، حتى نما وترعرع وابتنى له دارا هى الوحيدة من نوعها فى بلادنا ، وتكرم صاحب الجلالة الملك المحبوب فشرفه بحضرته العليـة فى افتتاحه الرسمى فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩

ولما لحظت جلالته الملكية أن هذا الغرس الذى غرسته يداه الكريمتان قد أثمر تفضلت كما تعلم معاليكم فأشارت بعقد مؤتمر الموسيقى العربيـة يؤمه كبار العلماء والمشتغلين بالموسيقى ، وكان لنفوذ جلالته فى سائر الأقطار العربية وغيرها من البلاد الأجنبية فضل كبير فى تيسير عقد هذا المؤتمر الذى تعلق عليه الآمال فى الوصول إلى أكبر مرامى الموسيقى العربية بتنظيمها على أساس متين من وجهتى العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية، فتآزر فى إحياء هذه الموسيقى وهى من أهم مظاهر الحضارة فى الأمم ، ويكون من جملة

أغراض هذا المؤتمر بحث وسائل تطور الموسيقى العربية، وإقرار السلم الموسيقى، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام، وتنظيم التأليف الصامت والناطق (الآلىّ والغنائىّ)، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة، وتنظيم التعليم الموسيقىّ، وتسجيل الأنغام والأغانى القومية فى كل هذه الأقطار، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط.

ولمّا كانت وزارة المعارف العمومية هى التى تتولى أمور الفنون الجميلة وإحياءها، وتشرف على معهدنا هذا وتمدّه كل سنة بإعانة ليستطيع المضىّ فى أعماله وإدارة قسم المدرسة به، وبما أن جهودنا فى هذا السبيل قد بلغت مرحلة تؤهّل لعقد المؤتمر، لجأت إدارة المعهد إلى معاليكم لتكرموا فتنظروا فى اتخاذ الوسائل التى تستحسنونها لامكان عقده فى شهر مارس المقبل، راجين أن يتفضل جلالة الملك المعظم بشمول هذا المؤتمر برعايته السامية. أمدّ الله فى عمره وحقق على يديه الكريمتين كلّ ما يكنّه فؤاده من الخير لهذه البلاد.

وتفضلوا معاليكم بقبول فائق الاحترام،،

تحريراً فى ١٨ من يناير سنة ١٩٣٢

رئيس المعهد

مصطفى رضا

وزارة المعارف العمومية

مذكرة مرفوعة إلى مجلس الوزراء

تقدّم إلينا معهد الموسيقى الشرقىّ برجاء العمل على عقد مؤتمر للموسيقى العربيّة يكون من جملة أغراضه تنظيم هذه الموسيقى على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية، وبحث وسائل تطور الموسيقى العربيّة، وإقرار السلم الموسيقى، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائىّ والآلىّ)، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة، وتنظيم التعليم الموسيقىّ، وتسجيل الأغانى والأنغام القومية فى كل هذه الأقطار، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط.

وقد تفضّل جلالة الملك على هذا المعهد فشمله برعايته السامية، وولاه جلالته بفضله العظيم وإرشاده الحكيم، حتى وصلت جهوده إلى مرحلة رأى جلالته أنها تؤهل لعقد مؤتمر موسيقىّ يدرس هذه المسائل ويصل فيها إلى نتيجة مرضيّة.

ولمّا كان تنظيم الموسيقى من أقوى مظاهر الحضارة فى الأمم فانى أتشرف بعرض موضوع هذا المؤتمر على مجلس الوزراء ليتكرم باقرار عقده فى شهر مارس المقبل ليشرع من الآن فى اتخاذ الوسائل اللازمة لعقده،،

وزير المعارف

١٩ يناير سنة ١٩٣٢

التوقيع : محمد حلمى عيسى

نمرة ١٦٦ — ٣٢/١٤

إلى وزارة المعارف العمومية

وافق مجلس الوزراء فى ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ على ما جاء فى هذه المذكرة وقد أبلغت وزارة الخارجية هذا القرار،،

رئيس مجلس الوزراء

التوقيع : إسماعيل صدقى

أمر ملكي رقم ٩ لسنة ١٩٣٢
بتشكيل لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

نحن فؤاد الأول ملك مصر

بعد الاطلاع على ما قرره مجلس الوزراء في ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ من الموافقة على عقد مؤتمر الموسيقى العربية في شهر مارس سنة ١٩٣٢ بمدينة القاهرة ؛

وبناء على ما عرضه علينا رئيس مجلس وزرائنا ؛

أمرنا بما هو آت :

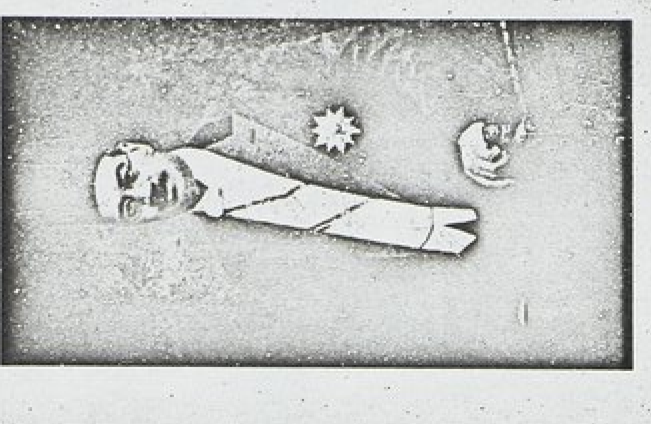
١ — تشكل لجنة لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الذي سينعقد بالقاهرة في شهر مارس سنة ١٩٣٢ كما يأتي :

وزير المعارف العمومية ... ... رئيسا
عبد الفتاح صبري باشا ... ... نائب رئيس
أحمد نجيب الهلالي بك
مصطفى رضا بك
محمد زكي علي بك
يعقوب عبد الوهاب بك
الدكتور محمود أحمد الحفني أفندي ... ... سكرتيرا عاما
البارون دي ارلنجر
المسيو كانتوني مدير دار الأوبرا الملكية

٢ — على رئيس مجلس وزرائنا تنفيذ أمرنا هذا ؛

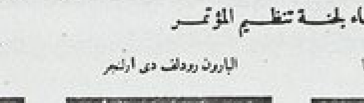
صدر بسراي عابدين في ١٢ رمضان سنة ١٣٥٠ (٢٠ يناير سنة ١٩٣٢)

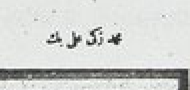
فؤاد



حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف العمومية
رئيس لجنة تنظيم المؤتمر

أعضاء لجنة تنظيم المؤتمر



أحمد نجيب الهلالي بك — عبد الفتاح صبري باشا — البارون روداف دي ارلنجر —  محمد زكي علي بك















وزارة المعارف العمومية

حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء

قد رأت لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الصادر بتشكيلها الأمر الملكي رقم ٩ بتاريخ ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ اقتراح تعيين البارون دى ارلنجر نائب رئيس فني .

فالمرجو عرض ذلك للا عتاب الملكية حتى اذا ما حاز الاقتراح قبولا صدر الأمر الملكي بهذا التعيين.

وتفضلوا دولتكم بقبول فائق الاحترام ،،

٢٦ يناير سنة ١٩٣٢ وزير المعارف العمومية

التوقيع : محمد حلمى عيسى

أمر ملكي رقم ١٠ لسنة ١٩٣٢

بتعيين البارون دى ارلنجر نائب رئيس فني لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

نحن فؤاد الأول ملك مصر

بعد الاطلاع على أمرنا رقم ٩ لسنة ١٩٣٢ الخاص بتشكيل لجنة لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الذى سينعقد بالقاهرة فى شهر مارس سنة ١٩٣٢ ؛

وبناء على ما عرضه علينا رئيس مجلس وزرائنا ؛

أمرنا بما هو آت :

١ — يعيّن البارون رودلف دى ارلنجر نائب رئيس فني لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية سالف الذكر .

٢ — على رئيس مجلس وزرائنا تنفيذ أمرنا هذا ،،

صدر بسراى القبة فى ٢٠ رمضان سنة ١٣٥٠ (٢٨ يناير سنة ١٩٣٢)

فؤاد

الفصل الثانى

بيـان من لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربيّة

عنـدما تفضّل حضرة صاحب الجلالة الملك بافتتاح معهد الموسيقى الشرقى افتتاحا رسميا فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية فى عقد مؤتمر بمصر ينضم إليه كبار أساتذة الغرب المشتغلين بالموسيقى العربيّة لبحث جميع المسائل التى تختص برقيها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتـة معترف بها فى عالم الموسيقى .

ومنـذ ذلك الوقت بدئ تحت رعاية جلالته وبإرشاده السامى فى إعداد الأعمـال لعقد هـذا المؤتمر ونجاحه . ولمّـا تمت تلك الأعمال تفضّل صاحب الجلالة فأصدر فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين أعضاء لجنة تنظيم المؤتمر وتعيين حضرة صاحب المعالى وزير المعارف رئيسا له ، وقد حدّد اليوم الرابع عشر من مارس سنة ١٩٣٢ لبدء الأعمال الاعدادية باللجان الفنيّة والثامن والعشرون منـه لافتتاح أعمال المؤتمر الرسميّة .

وقد قبل الدعوة للاشتراك فى أعمال المؤتمر كبار العلماء الغربيين المشتغلين بالموسيقى العربية ، كما قبلت الاشتراك فيـه البلاد العربية التى رأت أنها تستطيع أن ترسل فرقا للعزف والغناء لمعـاونة المؤتمر فى دراسته الفنيّة .

والمسائل الأساسية التى ستكون موضوع البحث فى المؤتمر هى تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربيّة، وبحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية، وإقرار السلم الموسيقى، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائى والآلى)، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة، وتنظيم التعليم الموسيقى، وتسجيل الأغانى والأنغام القومية فى كل هذه الأقطار، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

ولقد ألفت سبع لجان فنيّة لدرس هذه المسائل دراسة مستفيضة ، وسيستمر هذا الدرس مدة أسبوعين ثم تقدّم كل لجنة تقريرها بمـا رأته من المسائل التى عهد إليها فى بحثها .

وقد رأت لجنـة تنظيم المؤتمر أن تضم إلى أعضائه عددا من كبار المشتغلين بالفن فى مصر ليعاونوا فى أعمال اللجان الفنية وهذه اللجان هى :

(١) لجنة المسائل العامة .
(٢) لجنة المقامات والإيقاع والتأليف .
(٣) لجنة السلم الموسيقى — إثباته وتدوينه .
(٤) لجنة الآلات .
(٥) لجنة التسجيل .
(٦) لجنة التعليم الموسيقى .
(٧) لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات .

وسيفتتح المؤتمر رسميا فى ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ بخطبة لحضرة صاحب المعالى وزير المعارف ، ثم يبدأ عمله على إثرها ويستمر فيه سبعة أيام يجرى فى خلالهـا الفحص عن تقارير اللجان الفنيّة والمناقشة فى الآراء التى تطرح على بساط البحث ، ثم يصدر المؤتمر قرارا فى كل مسألة من المسائل التى يتناولها بحثه ومناقشته .

وممّا يجدر التنبيه إليـه أنّ المقصود من عقد هذا المؤتمر إنمـا هو إجراء أبحاث دقيقـة فى دائرة معينة وبمناقشات تجرى فى هدوء وروية للاتفاق على وضع أسس علمية وفنية تسير عليها الموسيقى العربيّة .

ولجنة تنظيم المؤتمر ترحّب بكل ما يصلها قبل التاريخ المحدد للبدء فى عمل اللجان الفنية وهو ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢ ممـا يعنّ لرجال الفن والاخصائيين من الاقتراحات والآراء فى المسائل التى ستكون محل بحث المؤتمر وهى المبينة فى كراسة مطبوعة ترسل لكل من يطلبها " من سكرتارية المؤتمر " بمعهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى رقم ٢٢ بمصر .

ولا يسع لجنة تنظيم المؤتمر إلّا أن تقدم وافر الشكر للحكومات والعلماء الذين قبلوا الاشتراك فى أعمـال المؤتمر ومعاونة الحكومة فى تحقيق غرضها المفيد من عقده ، وكذلك تشكر شكرا جزيلا كل من عاون من أهل هذه البلاد سواء بعضوية اللجان أو المؤتمر أو بمـا بعثوا به من رسائل كانت كبيرة النفع جمّة الفائدة .

والله المسئول أن يكلل أعمال المؤتمر بالنجاح، وأن يمدّ فى عمر حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم، الساهر على إنهاض البلاد فى كل ناحية من نواحى نشاطها ورقيها فى عهده الذهبى الملىء بجلائل الأعمال .

تحريرا بالقاهرة فى ٣ من فبراير سنة ١٩٣٢

الفصل الثالث

لائحة بنظام مؤتمر الموسيقى العربية المشمول بالرعاية العالية الملكية

مادة ١ — يعقد بمدينة القاهرة مؤتمر للموسيقى العربية وتكون مدة انعقاده ثلاثة أسابيع تبتدئ من ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢

مادة ٢ — تشمل أبحاث المؤتمر المسائل الآتية : بحث وسائل تطور الموسيقى العربية، وتمحيص المقامات والايقاع، وتنظيم التأليف الناطق والصامت، وإقرار السلم الموسيقى، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام، ودراسة الالات الموسيقية، وتسجيل الأغانى والأنغام القومية فى مصر والبلاد العربية الأخرى، وتنظيم التعليم الموسيقى، وبحث تاريخ الموسيقى العربية ومؤلفاتها من مطبوع ومخطوط .

وتؤلف لكل مسألة من هذه المسائل لجنة خاصة .

مادة ٣ — تنقسم أعمال المؤتمر قسمين : أولهما تقوم فيه اللجان بالمباحث الفنية التمهيدية ومدته أسبوعان ، وثانيهما يدرس فيه المؤتمر تقارير هذه اللجان ومدته أسبوع ويصدر مايرى من القرارات .

مادة ٤ — يتولى رياسة المؤتمر حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية ويكون حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف سكرتيرا عاما له .

مادة ٥ — يتولى تنظيم هذا المؤتمر اللجنة المعينة بأمر ملكى والمؤلفة من :

وزير المعارف العمومية ... ... رئيسا

عبد الفتاح صبرى باشا ... ... نائب رئيس

البارون دى ارلنجر ... ... نائب رئيس فنى

أحمد نجيب الهلالى بك

مصطفى رضا بك

محمد زكى على بك

يعقوب عبد الوهاب بك

الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى ... ... سكرتيرا عاما

المسيو كانتونى ، مديردار الأوبرا الملكية

مادة ٦ — ينفق من الاعتماد المخصص بالمؤتمر فى الوجوه الآتية :

١ — عمل مجموعة فتوغرافية لأهم المخطوطات العربية الموسيقية المحفوظة فى مختلف دور الكتب العربية وليس لها نظير فى مصر .

٢ — الحصول على أهم المؤلفات القديمة والحديثة الخاصة بالموسيقى العربية (أو التى تساعد على البحث فيها ، كالمؤلفات الموضوعة فى الموسيقى الشرقية واللاتينية والبيزنطية والتراتيل المسيحية) .

٣ — الحصول على أهم الآلات الموسيقية الغربية التى تطورت من آلات شرقية حتى يتسنى الوقوف على مختلف مراحل هذا التطور .

٤ — عمل مجموعة من المؤلفات الموسيقية النافعة المطبوعة فى مختلف البلاد الشرقية .

٥ — عمل مجموعة من أهم الأسطوانات المتداولة فى البلاد العربية مما له صبغة مميزة لموسيقى هذه البلاد .

٦ — تسجيل القطع الموسيقية التى تختارها اللجنة الخاصة بذلك بوساطة شركة الجراموفون .

٧ — المطبوعات التى تتطلبها أعمال المؤتمر .

ويجوز للجنة تنظيم المؤتمر أن تقرر مكافآت للأعضاء لانتقالهم وإقامتهم إذا كانوا قادمين من خارج القطر .

مادة ٧ — أعضاء المؤتمر مذكورون بالكشف الملحق بهذه اللائحة (انظر الفصل الخامس من الباب الأول) ويوزعون على اللجان الفنية السبع وينضم إليهم فى كل لجنة نخبة من أهل الفن لمعاونتهم .

مادة ٨ — تختار كل لجنة فى أول اجتماع لها رئيسها وسكرتيرها وتحدد مواعيد انعقادها وتدون مباحثها فى محضر يوقع عليه الرئيس والسكرتير وترفع المحاضر إلى المؤتمر مشفوعة بتقارير وافية .

مادة ٩ — اللغة العربية هى اللغة الرسمية للمناقشات ويجوز مع ذلك استعمال إحدى اللغات الآتية :

الفرنسية   الانجليزية   الألمانية

على أن المؤتمر أن يختار إحدى هذه اللغات الأجنبية بجانب اللغة العربية .

مادة ١٠ — تفصيل مباحث كل لجنة مذكور بالملحق رقم ١ (انظر الفصل الأول من الباب الثانى).

مادة ١١ — يكون السكرتير العام للمؤتمر عضوا فى كل لجنة بمقتضى وظيفته، وهو حلقة الاتصال بين اللجان، وبينها وبين المؤتمر.

مادة ١٢ — يلحق بكل لجنة وبالمؤتمر كتّاب ومترجمون على قدر الحاجة يقدمهم السكرتير العام للمؤتمر.

مادة ١٣ — يجتمع أعضاء المؤتمر اجتماعا عاما غير رسمى فى الساعة الرابعة والنصف من بعد ظهر يوم الاثنين ١٤ من مارس فى مقر معهد الموسيقى الشرقى حيث يقدم لهم الشاى وتبدأ اللجان أعمالها من صباح يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢

مادة ١٤ — يفتتح أولى الجلسات الرسمية رئيس المؤتمر بخطاب فى صباح اليوم الثامن والعشرين من مارس فى الساعة العاشرة، وبعد ذلك يرأس الجلسة نائب الرئيس الفنى وتستمر الجلسة لانتخاب العضو الذى يرأس كل اجتماع بعد ذلك بحيث يكون الرئيس واحدا لجلسات الموضوع الواحد. والمفهوم أن المناقشات فى كل موضوع تتم فى الوقت المعين له كما هو مبين فى الملحق رقم ٢ (انظر الفصل الثامن من الباب الأول) وللمؤتمر، هذه الجلسة أن يحدد نظام جلساته. وتدون أعمال المؤتمر فى الجلسات الرسمية فى محاضر يوقعها رئيس الجلسة وسكرتيرها (السكرتير العام).

ويختتم جلسات المؤتمر وزير المعارف العمومية فى الساعة ٤٫٣٠ من بعد ظهر اليوم الثالث من أبريل سنة ١٩٣٢

مادة ١٥ — تختار كل لجنة من الأبحاث المقدمة إليها ماترى فائدة من طبعه، ويكون الاختيار بقرار من أعضاء المؤتمر فى اللجنة.

مادة ١٦ — بعد انتهاء المؤتمر من أبحاثه تؤلف لجنة التنظيم لجنة فنية خاصة لوضع تحرير عام لأعمال المؤتمر وما اتخذ فيه من القرارات وما اتفق عليه من المبادئ ثم تباشر لجنة التنظيم طبعه ليرفع إلى حضرة صاحب الجلالة الملك.

الفصل الرابع

برنامج أعمال المؤتمر

أولا — اجتمع للتعارف أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية طبقا للمادة الثالثة عشرة من لائحة المؤتمر اجتماعا غير رسمى فى منتصف الساعة الخامسة من مساء يوم الاثنين ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢ فى مقر معهد الموسيقى الشرقى حيث قدم لحضراتهم الشاى، وقد رأس هذا الحفل حضرة صاحب المعالى محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف ورئيس المؤتمر.

ثانيا — بدأت لجان المؤتمر أعمالها فى صبيحة يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ فاجتمع أعضاء كل لجنة من لجانه السبع وانتخبوا من بينهم رئيسا لجنتهم وسكرتيرا لها واتفقوا على نظام اجتماعاتهم ومواعيدها.

ثالثا — استمرت اللجان من ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ لغاية ٢٧ منه توالى اجتماعاتها التمهيدية لدراسة المسائل المطلوب منها عرضها على المؤتمر فى أسبوعه الرسمى.

رابعا — ابتدأ الأسبوع الرسمى للمؤتمر من صبيحة يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ حتى مساء يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢:

(ا) وقد بدئ الأسبوع الرسمى بحفلة الافتتاح فى الساعة العاشرة من صباح يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة حضرة صاحب المعالى محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر.

(ب) ثم تابعت جماعة المؤتمر عقد جلساتها الرسمية مدى هذا الأسبوع الرسمى لدراسة تقارير اللجان وإصدار ما تراه من القرارات.

(ج) وفى مساء الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ كانت حفلة الاختتام الرسمية برياسة حضرة صاحب المعالى محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر.

الفصل الخامس

أعضاء المؤتمر والأعضاء الذين اشتركوا فى أعمال اللجان

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر من المصريين والأجانب المقيمين بمصر

المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

حضرة ____________________

عملا بالرغبة السامية التى أبداها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربية بالقاهرة يدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى ، ويبدأ من ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان فى أعمال التحضير باللجان الفنية والأسبوع الأخير فى الأعمال الرسمية للمؤتمر .

ولما تقدره لجنة تنظيم المؤتمر من الفائدة من معاونتكم يسرنا دعوة حضرتكم للاشتراك فى أعماله الرسمية وفى العمل فى إحدى لجانه الفنية وهى لجنة ____________

ومرسل لكم مع هذا بيان بالمسائل الفنية التى ستكون موضع البحث فى تلك اللجان ، ولنا كبير الأمل فى أن تقبلوا الاشتراك فى هذه الخدمة الفنية العامة راجين إفادتنا فى أقرب فرصة بالقبول حتى تحضروا فى الوقت المناسب بالميعاد الذى يبدأ فيه عمل اللجنة التى تشتركون فيها .

تحريرا بالقاهرة فى ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمى عيسى



شارة أعضاء المؤتمر



التذكرة الشخصية لأعضاء المؤتمر

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب

المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

جناب ______________ المحترم

عملا بالرغبة السامية التى أبداها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر الموسيقى العربيّة بالقاهرة يبدأ من يوم ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان فى الأعمال التحضيرية لجان الفنيّة والأخير فى الأعمال الرسميّة للمؤتمر . ويدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى .

ولما تقدره مصر من الفوائد التى تجنيها من حضوركم فى هذا المؤتمر الذى تفضّلتم بقبول الاشتراك فى أعماله ، أتشرف بدعوة جنابكم إليه ونرجو أن يكون وصولكم للقاهرة قبل يوم ١٤ مارس المذكور .

ومرسل مع هذا مجمل بأعمال الأسبوع الرسمىّ للمؤتمر على أن توافوا فيما بعد بنظامه بالتفصيل .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ،،

تحريرا بالقاهرة فى ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمى عيسى

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات الأعضاء الذين اشتركوا فى أعمال اللجان

المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربيّة

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

حضرة ____________________

عملا بالرغبة السامية التى أبداها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربية بالقاهرة يبدأ من ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان فى الأعمال التحضيرية للجان الفنيّة والأسبوع الأخير فى الأعمال الرسميّة للمؤتمر . ويدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى .

ولما نقدره من الفائدة من اشتراككم فى أعمال هذه اللجان يسرنا دعوة حضرتكم للعمل فى لجنة ____________ ومرسل لكم مع هذا بيان بالمسائل الفنيّة التى ستكون موضع البحث فى اللجان المذكورة ، ولنا كبير الأمل فى أن تقبلوا الاشتراك فى هذه الخدمة الفنيّة العامة راجين إفادتنا فى أقرب فرصة بالقبول حتى تخطروا فى الوقت المناسب بالميعاد الذى يبدأ فيه عمل اللجنة التى اخترتم للعمل فيها ؟

تحريرا بالقاهرة فى ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمى عيسى

أسماء حضرات أعضاء المؤتمر وأعضاء لجانه الفنيّة المقيمين فى مصر

١ — أعضاء مؤتمر الموسيقى العربيّة :

(أ) لجنة تنظيم المؤتمر :

حضرة صاحب المعالى محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية — رئيس المؤتمر

« « السعادة عبد الفتاح صبرى باشا وكيل وزارة المعارف — نائب رئيس المؤتمر

جناب البارون رودلف دى ارلنجر ... ... — نائب فنى رئيس المؤتمر

أحمد نجيب الهلالى بك

مصطفى رضا بك

محمد زكى على بك

يعقوب عبدالوهاب بك

دكتور محمود أحمد الحفنى ... ... سكرتير عام المؤتمر

مسيو كانتونى

(ب) أحمد أمين الديك أفندى

أحمد شوقى بك

أميل عريان أفندى

راغب مفتاح أفندى

صفر على أفندى

على الجارم أفندى

مسيو كوستاكى

محمد كامل حجاج أفندى

محمد فتحى أفندى

محمود زكى أفندى

محمود على فضل أفندى

منصور عوض أفندى

نجيب نحاس أفندى

٢ — أعضاء فى اللجان :

إبراهيم خليل أنيس أفندى

جميل عويس أفندى

جورج سمان أفندى

الشيخ حسن المملوك

داود حسنى أفندى

الشيخ درويش الحريرى

سامى الشوا أفندى

الشيخ على الدرويش

كامل الخلعى أفندى

محمود حلمى خورشيد أفندى

محمد عبد الوهاب أفندى

أسماء حضرات أعضاء المؤتمر الحاضرين من الخارج على حسب الترتيب الهجائى لأسماء الدول

اسبانيا :

الأستاذ سالازار... ... ... مدير القسم الموسيقى بمسرح ليريك بمدريد وناقد موسيقى .

ألمانيا :

الدكتور هاينتز ... ... جامعة هامبورج .

الأستاذ هندميت ... ... مدرسة الموسيقى العليا الحكومية ببرلين .

الأستاذ الدكتور فون هورنبوستل... ... جامعة برلين ومدير معهد المحفوظات الفونوغرافية .

الدكتور لاخمان ... ... دار الكتب الحكومية ببرلين .

الأستاذ الدكتور زاكس... ... ... جامعة برلين ومدير متحف الآلات الموسيقية .

الأستاذ الدكتور وولف ... ... جامعة برلين ومدير قسم الموسيقى بدار الكتب الحكومية .

المجـر :

الأستاذ بارتوك ... ... أكاديميه موسيقى بودابست

النمسـا :

الأستاذ الدكتور فيللز ... ... جامعة فينا .

ايطاليـا :

الكولونيل يزبتى ... ... مستشرق.

الأستاذ زامبيرى... ... ... معهد ميلانو .

بريطانيا العظمى :

الدكتور هنرى فارمر... ... ... "زميل" من جامعة جلاسجو.

تركيا :

رءوف يكتا بك ... ... معهد الموسيقى باستامبول .

مسعود جميل بك... ... ... شركة الراديو باستامبول .

تشيكوسلوفاكيا :

الأستاذ هابا ... ... المعهد الموسيقى ببراج.

سوريا :

الأب كولانجيت... ... ... جامعة سان جوزيف ببيروت.

فرنسا :

البارون كارا دى فو... ... ... مستشرق فى اللغة العربيّة .

الأستاذ شاتتفوان ... ... سكرتير عام معهد الموسيقى الوطنى بباريس .

الأستاذ شوتان ... ... قسم الفنون الأهليّة بالرباط .

مدام هرشر كليمان ... ... معهد علم الأصوات بباريس .

مدام لافرى... ... ... « « « «

الأستاذ رابو ... ... عضو المعهد العلمى ومدير معهد الموسيقى الوطنى بباريس.

الأستاذ سترن ... ... أمين مساعد متحف جيميه بباريس.

الأستاذ فو بلرموز والسيدة زوجته ... ... ناقدان موسيقيان.

السيد قدور بن غبريط ... ... الوزير المفوض لصاحب الجلالة الشريفية .

السيد محمد بن غبريط... ... ... رئيس وفد المغرب الأقصى .

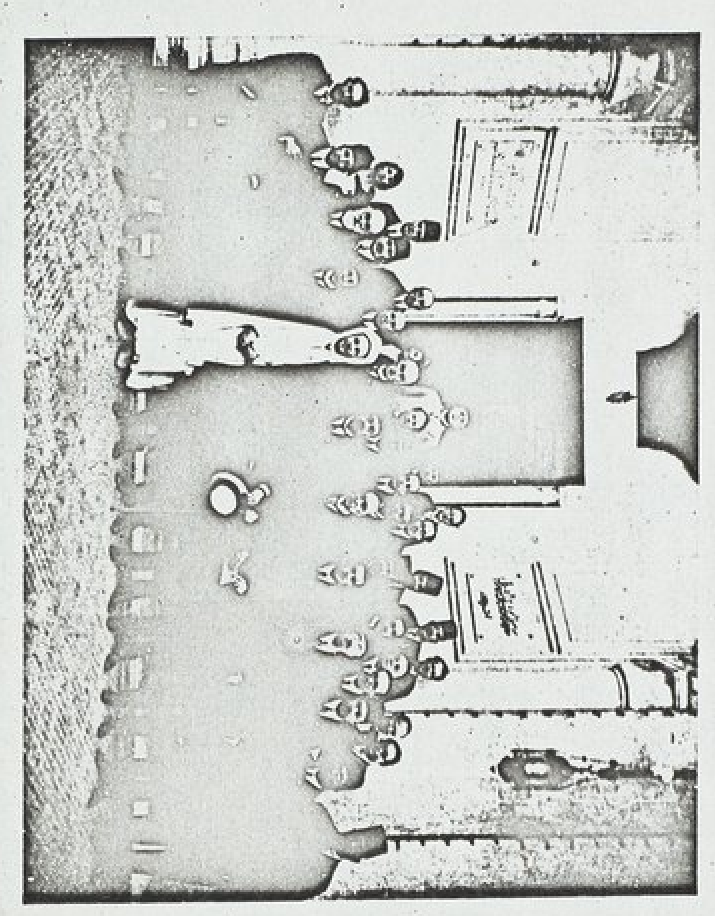
الأستاذ ريكار ... ... رئيس قسم الفنون الأهليّة بالرباط .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب ... ... عامل (مدير) مقاطعة المهديّة .

السيد محمد بن عبد الله ... ... مستشار عام ومندوب مالى تلمسان .

لبنان :

الأستاذ وديع صبرا .. .. رئيس معهد الموسيقى الأهلى بلبنان .



أعضاء المؤتمر

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب

المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

جناب ______________ المحترم

عملا بالرغبة السامية التى أبداها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة يبدأ من يوم ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان فى الأعمال التحضيرية للجان الفنية والأخير فى الأعمال الرسمية للمؤتمر . ويدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى .

ولما تقدره مصر من الفوائد التى تجنيها من حضوركم فى هذا المؤتمر الذى تفضلتم بقبول الاشتراك فى أعماله ، أتشرف بدعوة جنابكم إليه ونرجو أن يكون وصولكم للقاهرة قبل يوم ١٤ مارس المذكور .

ومرسل مع هذا بيان بأعمال الأسبوع الرسمى للمؤتمر على أن توافوا فيما بعد بنظامه بالتفصيل .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ،،

تحريرا بالقاهرة فى ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمى عيسى

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات الأعضاء الذين اشتركوا فى أعمال اللجان

المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

حضرة ____________

عملا بالرغبة السامية التى أبداها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة يبدأ من ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان فى الأعمال التحضيرية لجان الفنيّة والأسبوع الأخير فى الأعمال الرسميّة للمؤتمر . ويدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى .

ولما نقدره من الفائدة من اشتراككم فى أعمال هذه اللجان يسرنا دعوة حضرتكم للعمل فى لجنة ____________ ونرسل لكم مع هذا بيان بالمسائل الفنيّة التى ستكون موضع البحث فى اللجان المذكورة ، ولنا كبير الأمل فى أن تقبلوا الاشتراك فى هذه الخدمة الفنيّة العامة راجين إفادتنا فى أقرب فرصة بالقبول حتى تخطروا فى الوقت المناسب بالميعاد الذى يبدأ فيه عمل اللجنة التى اخترتم للعمل فيها ما

تحريرا بالقاهرة فى ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمى عيسى

أسماء حضرات أعضاء المؤتمر وأعضاء لجانه الفنيّة المقيمين فى مصر

١ — أعضاء مؤتمر الموسيقى العربيّة :

(أ) لجنة تنظيم المؤتمر :

حضرة صاحب المعالى محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية — رئيس المؤتمر

« « السعادة عبد الفتاح صبرى باشا وكيل وزارة المعارف — نائب رئيس المؤتمر

جناب البارون رودلف دى ارلنجر ... ... — نائب فنى رئيس المؤتمر

أحمد نجيب الهلالى بك

مصطفى رضا بك

محمد زكى على بك

يعقوب عبدالوهاب بك

دكتور محمود أحمد الحفنى... ... ... — سكرتير عام المؤتمر

مسيو كانتونى

(ب) أحمد أمين الديك أفندى

أحمد شوقى بك

أميل عريان أفندى

راغب مفتاح أفندى

صفر على أفندى

على الجارم أفندى

مسيو كوستاكى

محمد كامل حجاج أفندى

محمد فتحى أفندى

محمود زكى أفندى

محمود على فضل أفندى

منصور عوض أفندى

نجيب نحاس أفندى

٢ — أعضاء فى اللجان :

إبراهيم خليل أنيس أفندى

جميل عويس أفندى

جورج سمان أفندى

الشيخ حسن المملوك

داود حسنى أفندى

الشيخ درويش الحريرى

سامى الشوا أفندى

الشيخ على الدرويش

كامل الخلعى أفندى

محمود حلمى خورشيد أفندى

محمد عبد الوهاب أفندى

أسماء حضرات أعضاء المؤتمر الحاضرين من الخارج على حسب الترتيب الهجائى لأسماء الدول

اسبانيا :

الأستاذ سالازار... ... ... مدير القسم الموسيقى بمسرح ليريك بمدريد وناقد موسيقى .

ألمانيا :

الدكتور هاينتز ... ... جامعة هامبورج .

الأستاذ هندميت ... ... مدرسة الموسيقى العليا الحكومية ببرلين .

الأستاذ الدكتور فون هورنبوستل... ... جامعة برلين ومدير معهد المحفوظات الفونوغرافية .

الدكتور لاخمان ... ... دار الكتب الحكومية ببرلين .

الأستاذ الدكتور زاكس... ... ... جامعة برلين ومدير متحف الآلات الموسيقية .

الأستاذ الدكتور وولف ... ... جامعة برلين ومدير قسم الموسيقى بدار الكتب الحكومية .

المجر :

الأستاذ بارتوك ... ... أكاديميه موسيقى بودابست

النمسا :

الاستاذ الدكتور فيلز ... ... جامعة فينا .

ايطاليا :

الكولونيل بزرتى ... ... مستشرق.

الأستاذ زامبيرى... ... ... معهد ميلانو .

بريطانيا العظمى :

الدكتور هنرى فارمر... ... ... "زميل" من جامعة جلاسجو.

تركيا :

رءوف يكتا بك ... ... معهد الموسيقى باستامبول .
مسعود جميل بك... ... ... شركة الراديو باستامبول .

تشيكوسلوفاكيا :

الأستاذ هابا ... ... المعهد الموسيقى ببراج .

سوريا :

الأب كولانجيت ... ... جامعة سان جوزيف ببيروت.

فرنسا :

البارون كارا دى فو... ... ... مستشرق فى اللغة العربيّة .
الأستاذ شاتنفوان ... ... سكرتير عام معهد الموسيقى الوطنى بباريس .
الأستاذ شوتان ... ... قسم الفنون الأهليّة بالرباط .
مدام هرشر كليمان ... ... معهد علم الأصوات بباريس .
مدام لافرق... ... ... « « « « «
الأستاذ رابو... ... ... عضو المعهد العلمى ومدير معهد الموسيقى الوطنى بباريس.
الأستاذ سترن ... ... أمين مساعد متحف جيميه بباريس.
الأستاذ فو بلرموز والسيدة زوجته ... ... ناقدان موسيقيان.
السيد قدور بن غبريط ... ... الوزير المفوض لصاحب الجلالة الشريفية .
السيد محمد بن غبريط... ... ... رئيس وفد المغرب الأقصى .
الأستاذ ريكار ... ... رئيس قسم الفنون الأهليّة بالرباط .
السيد حسن حسنى عبد الوهاب ... ... عامل (مدير) مقاطعة المهدية .
السيد محمد بن عبد الله ... ... مستشار عام ومندوب مالى تلمسان .

لبنان :

الأستاذ وديع صبرا ... ... رئيس معهد الموسيقى الأهلى بلبنان .

الفصل السادس

أسماء أعضاء الفرق الموسيقية الموفدة من البلاد العربية

الوفد السورى :

شفيق شكيب .
أحمد الابرى .
اليا دبانى .
نصوح كيلانى .
عثمان قطرية .
فوزى قلطقجى .

الفرقة السورية التى لحقت بالوفد السورى :

سليم حنفى .
توفيق صباغ .
دكتور سالم .
ابراهيم سامى .
حمدى بابل .

الوفد اللبنانى :

وديع صبرا .
إدوار قدحى .
بشاره فرزان .

الفرقة العراقية :

محمد القبانجى .
عزورى هارون .
يوسف زعرورى الصغير .
صالح شميل .
يوسف بتو .
ابراهيم صالح .
يهودا موشى شمان .

الفرقة الجزائرية :

الحاج الأربى .
سارى رضوان .
سارى محمد .
سى توتى عبد الحميد .
خالد أولد سى بليسا .
ابن سارى محمد .
ابن منصور عبدالله .

الفرقة المراكشية .

سى عمر قايد .
فاكيه مطيرى .
محمد ميبركو .
محمد شويكا .
حاج عبد السلام بن يوسف .
اصنان تازى .
محمد دادى .

الفرقة التونسية :

محمد غانم .
على بن عرفا .
محمد بن حسن .
محمد المركانى .
خنايس العاطى .
خنايس تارتان .

الفصل السابع

أسماء أعضاء اللجان بعد تكوينها ورئيس كل لجنة وسكرتيرها

اللجان الفنيـة

أسماء حضرات الأعضاء

تنبيه — (أ) أسماء حضرات الأعضاء مرتبة فى اللجان على حسب الحروف الهجائية .

(ب) انتخبت كل لجنة من بين حضرات أعضائها رئيسا وسكرتيرا لها بجلستها الأولى المنعقدة فى صباح يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ :

(١) لجنة المسائل العامة :

البارون كارا دى فو ... ... رئيس اللجنة .

محمد فتحى أفندى... ... ... سكرتير اللجنة .

الدكتور هـ . فارمر .

الأستاذ الدكتور ا . فون هورنبوستل .

الدكتور ر . لاخمان .

الأستاذ الدكتور ك . زاكس .

صفر على أفندى .

محمد زكى على بك .

محمود حلمى خورشيد أفندى .

مصطفى رضا بك .

(٢) لجنة المقامات والايقاع والتأليف :

ر . يكتا بك ... ... رئيس اللجنة .

صفر على أفندى ... ... سكرتير اللجنة .

م . جميل بك .

البارون ر . دى ارلنجر .

الأستاذ هابا .

مدام لاخرنى .

الأستاذ سالازار .

أحمد شوقى بك .

جميل عويس أفندى .

الشيخ حسن المملوك .

داود حسنى أفندى .

الشيخ درويش الحريرى .

سامى الشوا أفندى .

الأستاذ على الجارم .

الشيخ على الدرويش .

كامل الخلعى أفندى .

مصطفى رضا بك .

منصور عوض أفندى .

(٣) لجنة السلم الموسيقى :

الأب كولانجيت ... ... رئيس اللجنة .

أميل عريان أفندى ... ... سكرتير اللجنة .

البارون كارا دى فو .

م . جميل بك .

الدكتور هـ . فارمر .

الأستاذ الدكتور ا . فون هورنبوستل .

الأستاذ الدكتور ى . وولف .

إبراهيم خليل أنيس أفندى .

أحمد أمين الديك أفندى ,

محمد فتحى أفندى .

محمود على فضلى أفندى .

مصطفى رضا بك .

منصور عوض أفندى .

نجيب نحاس أفندى .

وديع صبرا أفندى .

(٤) لجنة الآلات :

الأستاذ الدكتور ك . زاكس ... ... رئيس اللجنة .

نجيب نحاس أفندى ... ... سكرتير اللجنة .

م . جميل بك .

الدكتور هـ . فارمر .

الأستاذ هابا .

الدكتور هاينتز .

الأستاذ هندميت .

الأستاذ الدكتور ا . فون هورنبوستل .

احمد أمين الديك أفندى .

المسيو ف . كانتونى .

محمد عبد الوهاب أفندى .

محمد فتحى أفندى .

وديع صبرا أفندى .

(٥) لجنة التسجيل :

الدكتور ر . لاخمان ... ... رئيس اللجنة .

راغب مفتاح أفندى ... ... سكرتير اللجنة .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب .

الأستاذ ب . بارتوك .

الأستاذ ا . شونان .

م . جميل بك .

الدكتور هاينتز .

الأستاذ الدكتور فون هورنبوستل .

مدام هرشر كليان .

مدام لافرنى .

مسيو ب . ريكار .

الأستاذ سترن .

مصطفى رضا بك .

منصور عوض أفندى .

(٦) لجنة التعليم الموسيقى :

الدكتور محمود أحمد الحفنى ... ... رئيس اللجنة .
مسيو كوستاكى ... ... سكرتير اللجنة .
الأستاذ هـ . شانتفوانر .
الأستاذ هنديت .
الأستاذ هـ . رابو .
الأستاذ الدكتور ك . زاكس .
الأستاذ الدكتور ا . فيلز .
الأستاذ الدكتور وولف .
ر . يكتا بك .
أحمد أمين الديك أفندى .
مسيو كانتونى .
صفر على أفندى .
محمود زكى أفندى .
مصطفى رضا بك .

(٧) لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

الدكتور هـ . فارمر ... ... رئيس اللجنة .
محمد كامل حجاج أفندى ... ... سكرتير اللجنة .
السيد حسن حسنى عبد الوهاب .
البارون كارا دى فو .
البارون دى ارلنجر .
الدكتور ر . لاخمان .
الكولونيل ج . ينزنق .
الأستاذ الدكتور ا . فيلز .
الأستاذ الدكتور وولف .
الأستاذ زامبيرى .

الفصل الثامن

قرارات لجنة الرؤساء بشأن برنامج الأسبوع الرسمى ونظام أعماله

١ — بيان أعمال الأسبوع الرسمى

اليوم الأول — ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ — (ا) حفلة الافتتاح الرسمية (الساعة العاشرة صباحا).
(ب) أعمال لجنة التسجيل (الساعة الرابعة مساء).
» الثانى — ٢٩ من مارس سنة ١٩٣٢ — أعمال لجنة المقامات والإيقاع والتأليف .
» الثالث — ٣٠ من مارس سنة ١٩٣٢ — » السلم الموسيقى .
» الرابع — ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢ — » التعليم الموسيقى .
» الخامس — أول أبريل سنة ١٩٣٢ — » تاريخ الموسيقى والمخطوطات .
» السادس — ٢ من أبريل سنة ١٩٣٢ — » الآلات .
» السابع — ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ — » المسائل العامة .
» » — ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ — حفلة ختام أعمال المؤتمر (منتصف الساعة الخامسة مساء).

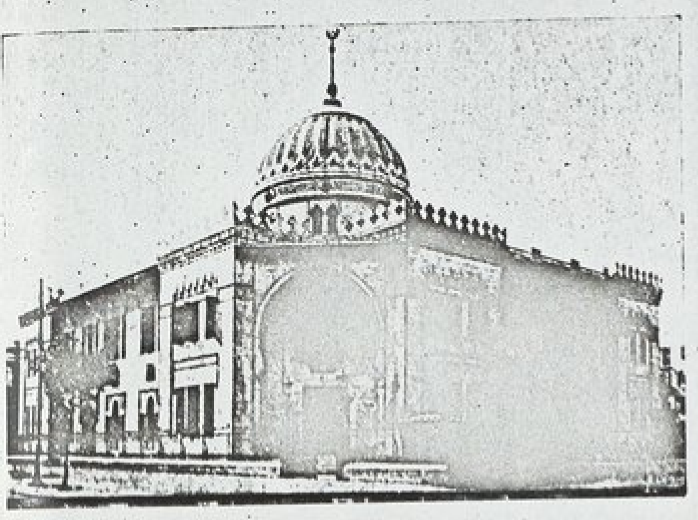
٢ — مواعيد انعقاد الجلسات

تعقد جلسات المؤتمر فى الصباح من الساعة العاشرة إلى الساعة الثانية عشرة وتعقد الجلسات بعد الظهر، إذا دعت الحال ، من الساعة الرابعة إلى الساعة السادسة مساء .

تنبيه — المرجو من حضرات أعضاء المؤتمر الحضور فى المواعيد السالفة الذكر حتى لا يتأخر السير فى الأعمال .

٣ — نظام الجلسات

(١) يرأس كل رئيس لجنة جلسة المؤتمر التى تعرض فيها أعمال لجنته .
(٢) لا يشترك رئيس الجلسة فى المناقشات وهو الذى يتولى تسييرها والمحافظة على نظام الجلسة .
(٣) تعيين المتكلمين فى كل مسألة وتحديد عددهم والوقت الذى يعطى لكل منهم يكون من اختصاص لجنة الرؤساء .



معهد الموسيقى الشرقى الذى عقد فيه المؤتمر

(٤) قرارات اللجان — ولو كانت صادرة باجماع آراء أعضائها — لا تمنع من المناقشة فى جلسة المؤتمر فى المسائل التى درستها اللجان المذكورة .

(٥) إذا كان القرار فى أية مسألة صادرا باجماع آراء أعضاء اللجنة فلا يصح ان يعتبر هذا القرار معدولا عنه وغير معمول به إلا بموافقة ثلاثة أرباع أعضاء المؤتمر الحاضرين فى الجلسة ، ويكون لأعضاء اللجنة الذين أصدروا القرار حق التصويت فى الجلسة كغيرهم من أعضاء المؤتمر .

(٦) تبدأ أعمال كل جلسة بتلاوة تقرير اللجنة المقدم من أعمالها للمؤتمر .

(٧) على الأعضاء الذين يرغبون فى التكلم فى أية مسألة أن يقيدوا أسماءهم بسكرتارية المؤتمر فى اليوم السابق على اليوم الذى تنعقد فيه الجلسة المخصصة بحث تلك المسألة ، ولا تعطى الكلمة لغير الأعضاء المقيدة أسماؤهم إلا فى أحوال استثنائية وبقرار من لجنة الرؤساء »

السكرتير العام للمؤتمر
دكتور محمود أحمد الحفنى

الفصل التاسع

حفلة افتتاح المؤتمر

بطاقة الدعوة

الدولة المصرية

مؤتمر الموسيقى العربيّة
المشمول بالرعاية العالية الملكية

يتشرف وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية بدعوة ....

لحضور حفلة افتتاحه الرسمى بدار معهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى رقم ٢٢ الساعة العاشرة من صباح يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

رياسة مجلس الوزراء

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

أتشرف بتبليغ معاليكم أنه قد صدر النطق السامى بإنابة حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء عن حضرة صاحب الجلالة الملك فى حفلة افتتاح مؤتمر الموسيقى العربيّة يوم الاثنين ٢٨ مارس الحال .

وتفضلوا معاليكم بقبول عظيم الاحترام ،،

القاهرة فى ٢٧ مارس سنة ١٩٣٢

السكرتير العام لمجلس الوزراء
فؤاد حسيب

محضر جلسة الافتتاح الرسمية

يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

فى الساعة العاشرة صباحا شرف دار معهد الموسيقى الشرقى حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقى باشا رئيس مجلس الوزراء ونائب جلالة الملك يحف به الوزراء وكبار رجال الدولة . وبعد أن عزفت فرقة الموسيقى بالمعهد السلام الملكى نهض حضرة صاحب المعالى وزير المعارف ورئيس المؤتمر وألقى خطبة الافتتاح التى قوبلت فقراتها بالتصفيق . وتلا حضرة صاحب العزة الأستاذ محمد زكى على بك عضو لجنة تنظيم المؤتمر ترجمة هذا الخطاب إلى اللغة الفرنسية . ثم أعقبه حضرة البارون كارا دى فو بالنيابة عن حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب وألقى كلمته باللغة الفرنسية وقد قوبلت بتصفيق الاستحسان من الحاضرين . وتلاه حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب رئيس الوفد الرسمى التونسى وحاكم المهدية فألقى بالنيابة عن أعضاء المؤتمر من أبناء البلاد العربية خطابا نفيسا باللغة العربية قوطع بالتصفيق .

ثم نهض حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر وقال : " الآن أرجو من حضرة صاحب الدولة نائب جلالة مولانا الملك ورئيس الحكومة أن يتفضل باعلان افتتاح المؤتمر " فوقف دولته وقال : " باسم جلالة الملك أفتتح مؤتمر الموسيقى العربيّة " وهتف وقتئذ حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك رئيس المعهد بحياة جلالة الملك ثلاثا باللغتين العربية والفرنسية وردد الحاضرون هتافه بحماسة شديدة . ثم عزفت فرقة الموسيقى النشيد الملكى .

وهنا أعلن حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية أنه يترك رياسة الجلسة للاستاذ هنرى رابو عضو المعهد العلمى ومدير الكنسرفتوار الوطنى بباريس . فرأس جنابه الجلسة بعد أن وجّه عبارات امتنانه لمعالى الوزير وغادر رجال الدولة القاعة فى الساعة الحادية عشرة صباحا .

ولمّا التأم عقد الجلسة أعلن الأستاذ رابو أن المؤتمر سيعقد أول جلساته الرسميّة اليوم الساعة الرابعة بعد الظهر للنظر فى التقرير النهائى المرفوع من لجنة التسجيل التى يرأسها الدكتور لاخمان .

ثم وجّه جنابه نظر الأعضاء إلى أن الدعوة ستصلهم لحضور حفلة رسميّة ساهرة فى دار الأوبرا الملكية مساء اليوم الثالث من أبريل سنة ١٩٣٢

واقترح المسيو رابو على المؤتمر قبل ارفضاض الجلسة إرسال برقية باللغة الفرنسية إلى حضرة صاحب المعالى كبير الأمناء ليتفضّل برفعها إلى السدّة الملكية ترجمتها كما يأتى :

" فى هــذا اليوم الذى يفتتح فيه مؤتمر الموسيقى العربيــة يتشرف أعضاء المؤتمر المجتمعون بأن يقدموا إلى حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم أصدق عبارات الاجلال وأبلغ صور الاعتراف بالجميل لقاء الدعوة التى شرّفهم بها ، وهم على يقين من نجاح هذا المؤتمر الذى يرجع الفضل فى عقده إلى تفكيره السامى " .

فوافق الحاضرون على ذلك بالاجماع ورفعت الجلسة فى منتصف الساعة الثانية عشرة ما

السكرتير العام للمؤتمر

دكتور محمود احمد الحفنى

خطبة حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر في حفلة افتتاح المؤتمر

حضرة صاحب الدولة ، حضرات السادة

أرحّب بحضراتكم أجل ترحيب وأشكركم ضيوفا ومواطنين على تلبيتكم دعوتنا لعقد هـذا المؤتمر الذى نرجو له النجاح فى مهمته والتوفيق فى غايته .

وأكرر الشكر لحضرات رؤساء وأعضاء جميع الوفود ، وللعلماء الذين تفضّلوا فقبلوا معاونتنا فى هذا العمل الجليل الذى قصدت الحكومة به خدمة الموسيقى العربيّة لسان العاطفة عند الأمم الناطقة بالضاد ، تلك الموسيقى التى بلغت أثناء عصور التمدين الاسلامىّ درجة عالية من الرقىّ ، ووصلت إلى مدى بعيد من الذيوع والانتشار تدلّ عليه تلك المخلّفات الباقية التى حفلت بها كتب الآداب والفنون العربيّة ، مما يبرهن على تالد مجدها ووافر ثروتها حتى كانت فنا قائمـا بذاته له طابعه الخاص وشخصيته المستقلة ، كما وضعت لها أسس خاصة تميزها بها تميز سائر الفنون العربيّة عن غيرها .

ولقد كان من حظّ هذا الفنّ فى مصر ، وقد مرّت عليه أدوار ضعف متعاقبة ، أن شمله عناية جلالة مليكنا المعظم " فؤاد الأول " فنهضت مصر برعايته السامية إلى القيام بواجبها فى دراسته وأداء نصيبها فى خدمته . وكان من ثمار هذه النهضة أن أسس هذا المعهد الذى نجتمع اليوم فى داره الجميلة ، وأن شوهدت جهود موفقة فى تنظيم هـذا الفنّ ودراسته وتعليمه ، حتى بدأت تدبّ فيه الحياة وتنبعث فيه روح النشاط الذى أصبح باديا فى جميع النواحى . وشجّعت وزارة المعارف تعليم الموسيقى على الأخص فى فرق المبتدئين من بنين وبنات ، ولذلك أصبح من الضرورىّ تشجيع هذه النهضة وحياطتها وهى فى دور تطوّرها بسياج من العناية يجعلها تسير فى طريق الرقىّ المأمون .

ورأى جلالة مليكنا الساهر على نهضة أمته فى جميع مرافقها ، الأمين على تاريخ بلاده ، الحفيظ على آدابها وفنونها ، أن تعنى حكومته بدراسة الموسيقى العربيّة دراسة يكون من نتائجها إحياء ماضيها ، وصيانة حاضرها والنهوض بها فى مستقبلها فى دائرة الاحتفاظ بطابعها ومميزاتها أملا فى أن تبلغ ما بلغته الموسيقى الغربيّة من الرقىّ والاتقان . وعندما تفضّل جلالته بافتتاح معهد الموسيقى الشرقىّ فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية فى عقد مؤتمر يضم كبار الأساتذة المشتغلين بالموسيقى العربيّة لبحث جميع المسائل التى تتعلق

برقيّها وتعليمها ووضعها على قواعد علميّة ثابتـة . ومنذ ذلك الوقت بدئ تحت رعاية جلالته وبإرشاداته السامية فى إعداد الأعمال التحضيرية لعقد هذا المؤتمر .

ولما هيء السبيل تفضّل جلالته فأصدر فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين لجنة لتنظيمه وتقرر عقده لمدة ثلاثة أسابيع ابتداء من ١٤ من مارس الجارى على أن تشتغل اللجان الفنية بالدراسة والبحث فى غضون الأسبوعين الأولين ثم يفتتح رسميا لمدة أسبوع ابتداء من يومنا هذا .

وقد سرّنا أن لبّى دعوتنا علماء مشهود لهم بالتخصص والدراية بفن الموسيقى العربية من مختلف البلاد الأوربيّة ، وأقبلوا على معاونتنـا فى العمل لرفعة شأن هذا الفن بمـا اختصوا به من مواهب وامتازوا به من خبرة . ولنا عظيم الأمل بأن تعاونهم مع الفنيين الشرقيين سيسفر عن أحسن النتائج ، كما سرّنا أن البلاد العربيّة أقبلت أيّمـا إقبال على معاونتنا وتكاتفت معنا فى سبيل هذه الغاية ممـا يدل على روح شريفة يستحقون جزيل الشكر من أجلها ، فانها لم تقصر هذه المعاونة على الاكتفاء بإرسال مندوبيها بل صحبتهم بفرق للعزف والغناء لمساعدة المؤتمر فى دراسته الفنيّة . وقد ظهرت قيمة هذا التعاون فيما قدمته اللجـان من الأبحـاث والمقترحات التى وصلت إليها أثناء دراستها المتواصلة خلال الأسبوعين المـاضيين ، وستعرض على المؤتمر لفحصها ومناقشتها واتخاذ ما يراه فى شأنها من القرارات .

وحدّدت مهمة هذا المؤتمر بأنها تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربيّة ، وبحث وسائل تطوّر الموسيقى العربيّة ، وإقرار السلم الموسيقى ، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائى والآلى) ، ودراسة الآلات الموسيقيّة الصالحة ، وتنظيم التعليم الموسيقى ، وتسجيل الأغانى والأنغام القومية فى كل هذه الأقطار ، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

وهذه الأغراض المتعددة كان لا بد من السعى لتحقيقها والتعجيل فى حفظ وصيانة الأغانى والأنغام على اختلاف أنواعها حتى لا يستمر الحال على تناقلها بالتلقى ، فانه تراث ثمين يجب أن يدوّن ويسجّل ، وبذلك لا تبقى سرا مغلقا أمام الأجيال القادمة كما وجدنا ماضيها أيام ازدهارها سرا غامضا علينا .

وإنى لا أخفى أنّ مهمة هذا المؤتمر دقيقة ، لأن الباحثين فيه لا يجدون أمامهم كل الوسائل التى يسترشدون بها فى أبحاثهم ، بل إنهم مضطرون أن يحكّموا ويستنبطوا ما تستطيع أن تصل اليه قرائحهم وأذهانهم المستنيرة من الأسس والقواعد التى يصح أن يبنى عليها مستقبل هذا الفنّ .

وإن هذا المركز الخاص لا يجعل الحكومة تطمع من وراء عقد هذا المؤتمر أن تصل إلى نتائج حاسمة فى المسائل المعروضة على بساط بحثه ، لأنها تعلم حق العلم أن دراسة هذه المسائل دقيقة مستفيضة تستدعى وقتا طويلا ، كما أنها تعلم أن الوصول إلى نتائج قاطعة أمر متروك تحقيقه للاختبار والزمن ، وحسبها أن يكون من نتائج عقد هذا المؤتمر — وهو الأول من نوعه — تنبيه أذهان المشتغلين بالموسيقى العربية فى سائر بلادها إلى المسائل الهامة التى يجب أن يعنوا بدراستها من الآن وفى المستقبل ، وأن يسترشدوا بما يصل إليه المؤتمر من قرارات أساسية وقواعد هادية . وهى مملوءة أملا فى أن تعاون حضرات الأعضاء المشتغلين فى هذا المؤتمر سيصل بهم إلى خير النتائج التى تفخر مصر بإذاعتها فى العالمين الشرقى والغربى .

وكما أتاح لنا هذا المؤتمر فرصة التعارف بحضرات العلماء المستشرقين الذين اجتمعوا فيه أتاح لحضراتهم التعارف بعضهم إلى بعض . فبعد أن كانت معرفتهم الماضية معرفة علمية محضة عن طريق مؤلفاتهم وأبحاثهم آلت إلى تعارف شخصى نرجو أن يترتب عليه تبادل الرأى فى كثير من المسائل المختلف عليها للاتفاق على وجهة النظر فيها لفائدة العلم والفن .

وإنا لنرجو أن يكون وقوفهم على مدى ما تبذله مصر فى خدمة الموسيقى العربية باعثا لهم على أن يخصوها بنصيب كبير من نشر بحوثهم وآرائهم ، وأن تتوطد الروابط العلمية بينهم وبين رجالنا الموسيقيين فيتبادلوا ما يحتاج إليه كل من معلومات وبيانات فنية .

وإظهارا لموالاة الرعاية والعطف تفضل جلالته حفظه الله فأناب عنه حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقى باشا رئيس الحكومة فى افتتاح المؤتمر رسميا .

وفى الختام أرجو لكم النجاح فى مهمتكم ، والتوفيق فى أعمالكم ، وأدعو الله أن يبقى لمصر جلالة مليكها حاميا ومشجعا للفنون والآداب .

ترجمة خطبة جناب البارون كارا دى فو فى حفلة افتتاح المؤتمر

حضرة صاحب المعالى الوزير

بالنيابة عن زملائى العلماء الأوربيين أقدم الشكر لمعاليكم ولمنظمى مؤتمر الموسيقى العربية للاستقبال الحسن الذى قوبلنا به فى أرض مصر العظيمة وعاصمتها الزاهرة القديمة . ولقد قضينا خمسة عشر يوما فى عمل متصل متنوع تخللها زيارات لآثار ومتاحف لم يسبق لكثير منا أن رآها ، وكانت مدعاة لملاحظات عظيمة القيمة ومعلومات نافعة .

وإنا لسعداء إذ أتيحت لنا الفرصة للتعاون على حفظ الموسيقى العربية ورقيها ، وهى ذلك الفن السامى الجميل الذى عطر شذاه الأرجاء منذ القدم ، والذى تجلى فيه كثيرا السر العميق والشعور الدقيق لنفوس الشرقيين . ومما زادنا اغتباطا أنا كنا نعمل فى بناء نظم أخذ زخرفه وازين بقصد ذلك فينا ذكرى تلك القصور الشامخة التى تخيل تشييدها أولئك القصصيون الأقدمون فى بلادكم .

ولقد أكرم وفادتنا جلالة الملك المعظم . ذلك المليك الذى يدرك حق الإدراك مظاهر الفنون والقرائح ، ولا سيما ما تجلى فيه مواهب الأمة المصرية . ولا ننسى أياديه البيضاء على كثير من العلماء الأوربيين حتى تسنى لهم القيام بأعمال جليلة الشأن . وقد نحا فى ذلك نحو عظماء ملوك مصر والعرب فى سالف الأزمان ، فرأى أن مجده لا يكمل إلا إذا جمع بين حسن السياسة والتدبير وسلامة الذوق وحماية الفنون ورعايتها ، ولا سيما ذلك الفن الذى حظى بعنايته الكبرى لما له من التأثير فى النفوس ، ولأنه تجلى فيه أخلاق الشعب المصرى وشعوره وخصائصه ألا وهو فن الموسيقى .

ونعتقد أنا أجبنا عن جميع الأسئلة التى وضعها منظمو المؤتمر بطريقة وافية جلية ، وأوضحنا كثيرا من المسائل وجمعنا مستندات وبيانات عدة ، كما وضعنا أسسا ووسائل ثابتة يرجع إليها فى المستقبل .

أما فيما يختص بتاريخ الموسيقى فقد وضعنا فهرسا لكتب عدة سبق أن ترجم كثير منها ، وعند ما تطبع فى المستقبل يقف منها الموسيقيون الذين يتكلمون العربية على معلومات مفصلة وافية فى فن الموسيقى العربية .

ولقد جدت لجنة التسجيل فجمعت مجموعة جيدة من الأقراص التى دونت فيها ملخص ما وصلت إليه الموسيقى فى مختلف أنحاء البلاد العربية على لسان أشهر الموسيقيين .

وقامت لجنة السلم بتجارب دقيقة جدا ، غير أنه مما يؤسف له أن نتائجها لم تكن كافية لأنها يجب أن تبحث من الوجهة العلمية العامة . ولا شك فى أن تدخل علماء أوربا فى معلومات الفن القديم وتحليل المعلومات الحاضرة تحليلا دقيقا وافيا لايكون مجديا ولن يزال عديم الفائدة .

وأما فيما يختص برقى الموسيقى الشرقية فى المستقبل وانتشارها وإمكان إغنائها وتنويعها وتقويتها سواء أكان بعلم الهارمونى أم بادخال آلات حديثة أم بأية طريقة أخرى بدون تغيير طابعها الأصلى ، فاننا لانظن أن الفن الأوروبى يستطيع أن يعمل شيئا كثيرا أو يرشد إلى أمر ذى بال فى هذه الناحية .

وهذا يرجع لعمل الشرقيين وحدهم ، وعليهم أن يبتكروا الأشكال الحديثة التى تلائم فنهم ، وأن يتعلموا التجديد مع دوام ارتباطهم بالماضى . ولايكفى التبحر فى الفن وقوة التحليل للوصول إلى هذه الغاية إذ لامسلك لها إلا من طريق حدة الفكر وعظمة الخيال وقوة النبوغ .

ونعلم تمام العلم أن كثيرا من الموسيقيين الشرقيين سعوا جهدهم فى ترقية الموسيقى الشرقية دون إدخال أى تغيير جوهرى فيها ، وأذكر أنى سمعت فى صباى بالاستانة قطعة موسيقية لرءوف يكتابك ، ولا أنسى ما أبداه فيها من الدقة والابداع . على أننا نترقب بعين ساهرة كل مايتم فى هذا الصدد . وعند مانعود إلى أوربا المتلبدة سماؤها بالغيوم ، نتلقف بمزيد الاغتباط أخبار الشرق ونسر تمام السرور بكل مسعى يقوم به مؤلفو الموسيقى العربية . وأن ثلاثة الأسابيع التى قضيناها بالقاهرة لتذكرنا بشمسها المشرقة ، وسمائها الصافية ، وما لاقيناه من المعونة والحفاوة ، وتبادلناه من صدق المودة مدة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية .

خطبة حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب فى حفلة افتتاح المؤتمر

يامعالى الوزير

شرفنى رفقائى أبناء الشرق فى هذا المؤتمر الأغر ، من الفرات إلى المحيط الأطلنطى ، للاعراب عما تكنه قلوبهم فى سويداواتها ، وتنطق به ألسنتهم عاليا من الثناء العظيم على مصر منبع الكرم ومنبت المكارم ، وقد أبصر كل منا فى المدة التى قضاها فى بلاد مصر من شواهد اللطف وعواطف الكياسة والظرف ماصدق فيه الخبر الخبر ، وفى ذلك بلاغ .

أجل . ليس هذا المؤتمر أول مأثرة لمصر فى إظهار مزايا العرب فى مضمار المدنية ، وإبراز فضائل الشرق الفنية ، وقديما عرفت مصر بأنها مصدر التهذيب والتثقيف ومورد التدوين والتأليف . وماذا عسانا أن نقول عن وادى النيل وهو كما كان دائما عذبا سائغا موردا للصادين من المشارقة والمغاربة ، يجمع من لباب كل تليد وطريف ، فقديمه نافع ، وحديثه يافع . فكأن عصر بغداد العباسى قد جدد ، وعهد قرطبة الأموى قد أحيى . وعن قريب يردد الجو نغمات هذا المعهد الشهية فى الربوع الشرقية ، وتنشر مثانيه تموجات الهواء فى الأصقاع الغربية .

فبارك الله لأمة العرب فى أرض الكنانة ، إذ وصلت الماضى الزاهر بالحاضر الباهر ، بل زادت فى رنات تلكم المفاخر ، وذلك بربط أوتار الموصلى وزرياب باللاسلكى . وحياك الحيا يامصر القائمة بنهضتها العربية . وجدير بالعرب أن يحدقوا إليك من أقطارهم وإن بعدت ليشاهدوا ماتقومين به من الجهود القيمة فى سبيل الاحياء والتجديد ، وتمجيد آثار الأجداد ونشر ماطواه الزمان من مفاخر الأسلاف الأمجاد ، وعود الشباب للناطقين بالضاد .

فاسمحوا ياصاحب المعالى لأبناء الشرق ومندوبيه وبعوثه بتقديم شكرهم الجزيل ، ورفع امتنانهم القلبى إليكم إعرابا عن تقديرهم لما ترمى إليه مصر من إعلاء مستوى الآداب الشرقية وترقية الفنون العربية . وما مؤتمر الموسيقى إلا شاهد ناطق عن الاهتمام الخاص والعناية المباركة بشأن هذه الترقية فى ظل صاحب الجلالة الملك العزيز "فؤاد الأول" ماهل مصر الكبير ، نصير العلم والفن ، الذى وضع مشروع نهضتها تحت رعايته الملكية .

وإن فات رفقائى — أبناء العروبة — تسجيل ألحان ثنائهم لمصر فهاهم أولاء يتجون امتنانهم من أيديكم البيضاء على صفحات التاريخ الكبير تاريخ الشرف والفخر لمصر العزيزة وشرفها الخالد .

فليحى الملك فؤاد الأول ، ولتعش فى ظله الوارف مصر الخالدة .

صورة الرسالة البرقية التى قرر المؤتمر إرسالها إلى حضرة صاحب المعالى كبير الأمناء لرفعها إلى السدة الملكية ورد معاليه عليها

فى هذا اليوم الذى يفتتح فيه مؤتمر الموسيقى العربية ، يتشرف أعضاء المؤتمر المجتمعون بأن يقدموا إلى حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم أصدق عبارات الاجلال ، وأبلغ آيات الاعتراف بالجميل لقاء الدعوة التى شرفهم بها ، وهم على يقين من نجاح هذا المؤتمر الذى يرجع الفضل فى عقده إلى تفكيره السامى .

بتاريخ ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

**

سراى عابدين

فى ٢٩ مارس سنة ١٩٣٢

حضرة صاحب المعالى رئيس مؤتمر الموسيقى العربية

بمعهد الموسيقى الشرقى

بشارع الملكة نازلى نمرة ٢٢ بالقاهرة

متأثرا من الشعور الرقيق الذى أبداه حضرات أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية ، أصدر إلىّ حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم الأمر بأن أرجو معاليكم أن تبلغوا المؤتمر خالص شكر جلالته مع أصدق تمنيات جلالته لنجاحه .

كبير الأمناء

الفصل العاشر

حفلة اختتام المؤتمر

بطاقة الدعوة

الدولة المصرية

مؤتمر الموسيقى العربية

المشمول بالرعاية العالية الملكية

يتشرف وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

بدعوة ____________________

لحضور حفلة الاختتام الرسمية للمؤتمر بدار معهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى نمرة ٢٢

فى منتصف الساعة الخامسة بعد ظهر يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

رياسة مجلس الوزراء

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

أتشرف بتبليغ معاليكم أنه قد صدر النطق السامى بإنابة حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء عن حضرة صاحب الجلالة الملك فى الجلسة الختامية لمؤتمر الموسيقى العربية يوم الأحد ٣ أبريل الحال الساعة ٤٫٣٠ بعد الظهر .

وتفضلوا معاليكم بقبول عظيم الاحترام ،،

السكرتير العام لمجلس الوزراء

فؤاد حسيب

تحريرا فى ٢ أبريل سنة ١٩٣٢



محضر جلسة الاختتام الرسمية

يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

فى منتصف الساعة الخامسة من مساء يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ شرف دار معهد الموسيقى الشرقى حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقى باشا رئيس مجلس الوزراء ونائب جلالة الملك يحف به الوزراء وكبار رجال الدولة .

وبعد أن عزفت فرقة معهد الموسيقى الشرقى السلام الملكى ، نهض حضرة صاحب المعالى وزير المعارف ورئيس المؤتمر وألقى خطبة الاختتام التى قوبلت فقراتها بالتصفيق . وتلا حضرة صاحب العزة الأستاذ محمد زكى على بك عضو لجنة تنظيم المؤتمر ترجمة هذا الخطاب إلى اللغة الفرنسية . ثم أعقبه حضرة البارون كارا دى فو بالنيابة عن حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب وألقى كلمته باللغة الفرنسية وقد قوبلت بتصفيق الاستحسان من الحاضرين . وتلاه حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب رئيس الوفد الرسمى التونسى وحاكم المهدية فألقى بالنيابة عن أعضاء المؤتمر أبناء البلاد العربية خطابا نفيسا باللغة العربية قوطع بالتصفيق . ثم ألقى جناب الدكتور فارمر كلمة نفيسة باللغة الانجليزية قوبلت بالاعجاب والاستحسان ، وأعقبه الأستاذ زامبييرى فألقى خطبة بليغة باللغة اللاتينية .

ثم نهض حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر وقال : "الآن أرجو من حضرة صاحب الدولة نائب جلالة مولانا الملك ورئيس الحكومة أن يتفضل باعلان اختتام المؤتمر" فوقف دولته وقال "باسم جلالة الملك أختتم مؤتمر الموسيقى العربية" وهتف حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك رئيس المعهد بحياة جلالة الملك ثلاثا باللغتين العربية والفرنسية وردد الحاضرون هتافه بحماسة شديدة . ثم عزفت فرقة المعهد النشيد الملكى ا ه

سكرتير عام المؤتمر
دكتور محمود أحمد الحفنى

خطبة حضرة صاحب المعالى وزير المعارف ورئيس المؤتمر فى حفلة اختتام المؤتمر

صاحب الدولة ، حضرات السادة

اليوم وقد أتم المؤتمر جلساته ، فقد وجب توجيه عظيم الشكر لجميع حضرات أعضائه على ما بذلوا من همة ، وأبدوا من خبرة ، وأسدوا من خدمة جليلة لفن الموسيقى العربية .

ولست أغفل ما منحوا به من ثمين وقتهم ، وما أظهروا من تعاون يحمدون عليه رغبة فى الوصول إلى نتيجة ترفع شأن الفن وتنهض به ، وتضع له من القواعد ما يصح أن يتخذ هدى ومنارا للمشتغلين به ، وأساسا يشاد عليه رقيه وتقدمه فى المستقبل إلى أن يصل بفضل المخلصين له والنابغين فيه إلى ذروة الكمال .

وإن اجتماع هذا المؤتمر وما ضم من العلماء من مختلف البلدان الغربية والشرقية المطلعين على أسرار فن الموسيقى العربية المحبين له واجتماعهم فى صعيد واحد بالقاهرة عاصمة مصر ، لمما يقدم لنا برهانا جديدا على أن التعاون الفكرى بين جميع الأمم وفى جميع نواحى النشاط العقلى من علم وفن وصناعة يؤدى إلى أحسن الثمرات. والحكومة المصرية تلحظ بعين السرور أن علماء الغرب فى معاونتهم للشرق إنما يعاونونه لينهض فى حدود مدنيته ، ويرقى إلى أسمى الدرجات فى دائرة تقاليده بغير أن يعتور مميزاته الخاصة تغيير أو يلحقها فساد .

ويسرنا أن ذلك رأى أعضاء هذا المؤتمر ، فقد أرادوا بفن الموسيقى العربية أن ينهض وينشط فى دائرة الاحتفاظ بطابعه ومميزاته الخاصة . ولقد أسفر بحثهم عن مقترحات عدة ووصايا تنفع علم الموسيقى وتزيد فى ثروة الفن ، ووصلوا إلى نتائج ذات فائدة عظيمة نغتبط بسرد طرف منها .

فقد قامت لجنة التسجيل بتسجيل عدد كبير من الأغانى العربية التى لم تسبق إذاعتها من قبل . ووضعت الأسس والقواعد التى تجرى عليها عملية التسجيل فى المستقبل ، والتى تراعى فى الاحتفاظ بالأسطوانات التى تسجل . وذلك من حيث الترتيب والتنسيق من الوجهات التاريخية والفنية والاقليمية . وستستمر أعمال التسجيل بناء على هذه الأسس حتى يتم الحصول على مجموعة فنية وافية .

واتجهت لجنة المقامات إلى تحديد المقامات وحصرها وتحليلها ومقارنتها بما يماثلها فى سائر البلاد العربية . وكذلك فعلت بشأن الضروب .

وأجرت لجنة السلم الموسيقى أبحاثا دقيقة وتجارب متعددة لتحديد مسافات السلم الموسيقى المستعمل فى مصر ، وبحثت فى إمكان إدخال السلم المعتدل فى الموسيقى العربية فلم يتيسر لها البت فى هذه المسائل

لدقتها وتشعب الآراء فيها وقصر الوقت اللازم للاختبارات الكافية . وستعنى الحكومة بهـذا الأمر أملا في الوصول إلى غاية مرضية .

ولقد حوى تقرير لجنة التعليم بيان القواعد الأساسية لتعلم الموسيقى العربية ودراستهـا والآلات الواجب استعمالهـا والوسائل المؤدية إلى ذلك من حيث التـدريس والمؤلفات . وعنيت بصفة خاصة ببحث المؤلفات الموسيقية التي وضعها شباب المؤلفين المصريين ، ونصحت لهم أن يجتنبوا الطريق الذي سلكوه لتكون الموسيقى عربية خالصة من ألوان الموسيقى الغربية .

وقدمت لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات بيانا وافيا للمخطوطات العربية الهـامة التي تجب العناية بدراستها والرجوع إليها لمعرفة تاريخ الموسيقى العربية وأصولها ، وتحقيق الغاية التي ينشدها المؤتمر باحياء مجد الموسيقى العربية ، كما بينت فيه ما ترجم وما نشر من تلك المخطوطات .

وأوصت بتوجيه النظر إلى ما نشر من المؤلفـات العربية من مطبوع ومخطوط باللغـات الأجنبية . وناشدت حضرات المستشرقين المشتغلين بالموسيقى العربيـة أن يعنوا بنشر المتن العربي لكل مؤلف من تلك المخطوطات .

وقد فحصت لجنـة الآلات عن جميع الآلات الموسيقية المستعملة في البلاد العربية ، واختارت منها ما يصح ضمـه إلى الآلات المستعملة في مصر ، لزيادة القوة الموسيقية في فرق العزف ، وأشارت بادخال بعض تحسينات على الآلات المستعملة الآن ، كما بيّنت وسائل تنظيم متحف للآلات الموسيقية .

أما لجنة المسائل العـامة فقد عنيت ببيان الوسائل المؤدية لترقية الموسيقى العربية والوصول بهـا إلى الدرجة المبتغاة لهـا من رفعة الشأن مع الاحتفاظ بطابعها ومميزاتها .

وهذا المجهود لأعمال اللجان يستوجب الثناء والحمـد ويقوّى أمل الحكومة في متابعة السير في خطتها لتشجيع هذا الفن والنهوض به إلى الدرجة الرفيعة .

وإنا لنشكر جميع حضرات أعضاء المؤتمر على ما أظهروا من نبل العواطف بتقـديرهم نهضة الموسيقى في مصر ، ورغبتهم في اتخاذها مركزا للدراسات العلمية والفنية الخاصة بالموسيقى العربية . وأملنا وطيد في أن نصل للغـاية المبتغاة باستقرار الاستفادة من ثمرات قرائحهم وتعاضد مصر والأمم الشرقية ، ذلك التعاضد الذي تجلى بأوضح صورة ، وأظهره مجيئهم ومندوبوهم بمـا أبدوه من روح الاخاء والمودة والرغبة الصادقة في العمل .

ولقد شاهدوا بأعينهم في أثناء مقامهم بمصر نفس الروح وقد تجلّت في جميع طبقات المصريين ، وعلى لسان تجلّيها بمـا أظهروا من الحفاوة بهم والاقبال عليهم والتهافت لحضور ليـالى السمر التي توالى إحياؤها في هـذا المعهد الجليل الذي كان لرجاله نصيب مذكور فاشتركوا في جميع لجان المؤتمر اشتراكا فعليا وعاونوا في ترتيبه وتنظيمه والحفاوة بضيوفه .

وإني أغتنم هـذه الفرصة فأسدى لهم وللسكرتير العام جزيل الشكر على هذه المعاونة الكبيرة ، كما أني أبعث بتحيتي لذلك العالم الفاضل الذي منعته صحته من حضور جلسات المؤتمر ، وهو جناب البارون دى إرلنجر نائب رئيس المؤتمر الفني ، فاني أرى من واجبي أن أعلن تقديرنا لمساعداته الجليلة ، إذ يرجع له فضل كبير في العمل في تنفيذ مشروع عقد هذا المؤتمر وقد أخذنا بكثير من نصائحه .

وستعنى الحكومة بدراسة رغبات المؤتمر واقتراحاته العناية الواجبة لهـا ، تلك العناية التي تحوطها رعاية جلالة الملك المعظم ، وكان من مظاهرها أن تفضّل جلالته فاستقبل وفدا ممثلا لأعضاء المؤتمر ، وأناب حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقي باشا رئيس الحكومة عن شخصه الكريم في حفلة ختام هذا المؤتمر ، كما أنابه في حفلة افتتاحه . وسيتفضّل الليلة بتشريف الحفلة التي تقيمها وزارة المعارف تكريمـا لحضرات أعضاء المؤتمر . وإن ما ترمى إليه نفسه الكبيرة من الرغبة في رقي هـذا الفن وإحاطته بكل ما يؤدّى لرفعة شأنه لكفيل بتحقيق هذه الأغراض .

وأدعو الله العلي القدير أن يطيل في حياته الغالية حتى يرى مصر واصلة مكانتها من المجد والرفعة ، بالغة ما ينشده لهـا من الجلال والعظمة ، وأن يقر عينه بصاحب السمو الملكي ولي عهده المحبوب الأمير فاروق .

ترجمة خطاب جناب البارون كارا دى فو فى حفلة اختتام المؤتمر

حضرة صاحب المعالى الوزير

دعيت ثانية للتشرف بإسداء معاليكم واجب الشكر بالنيابة عن زملائى الغربيين . وأظن أنى أستطيع أن أقول بأننا أجبنا جهد المستطاع عن كل الأسئلة التى وجهها إلينا منظمو المؤتمر، ونفّذنا إرادة صاحب الجلالة الملك وفقا لإشارة جلالته وعملا بإرادته السامية ورغبة جلالته فى ترقية الموسيقى العربية وجعلها فنّا منظما قائما بنفسه أهلا للاقبال عليه ولأن يكون فخرا لمصر .

وما عملنا إلا خطوة أولى يجب أن تتبع بأعمال أطول وأعظم بالنسبة لطبيعة بعض المسائل الواسعة المدى وبعض النقط الدقيقة التى تستلزم التجارب الكثيرة وجمع كثير من المعلومات .

إن الموسيقى الشرقية عالم عظيم وليست موضوعا يمكن استيعاب البحث فيه فى يوم أو فى ثلاثة أسابيع. ويشعر الانسان بهذا التأثير إذا ألقى نظرة على فهارس الكتب الموسيقية القديمة .

إن داركتبكم قد سبقت إلى ما يوجب الثناء فطبعت فهرسا للكتب الخاصة بالموسيقى الشرقية وهو فى الحقيقة مجلد صغير .

إننا لم نواجه مبحثا أكثر أهمّية وأعظم شأنا من مسألة تأثير الموسيقى الشرقيّة فى الموسيقى الغربيّة فى القرون الوسطى .

إن التسجيل قد أنتج مجموعات عظيمة من الأقراص بفضل إخلاص الفرق الوافدة من البلاد المختلفة كراكش والجزائر وتونس وتركيا والعراق ، وبفضل نشاط الفرق المصرية . ولكن بقى علينا كثير لم يجمع فى البلاد الأخرى لاسيما الواحات وبلاد العرب وحدود البلاد العربية والسودان والبربر . ويحسن أن يعمل على تسجيل هذه القارنة بينها وبين الأقراص المعبّأة من موسيقى الأغانى الشعبية ولاسيّا الأندلسية .

إن جمع مجموعات الآلات الموسيقية لعمل شاق يستلزم السنين الطويلة . وقد بدأت مصر — وللهالحمد — الخطوات الأولى منه وأشارت لجنة الالات بالارشادات والمعلومات اللازمة لذلك .

هذا ما يخص المسائل الواسعة المدى، أمّا المسائل الدقيقة بل الشائكة — إن أردت — فأهمها اثنان: تتابع المقامات وإمكان الاقتناع بأرباع الأصوات بالتقريب . وهنا لا يكفى العلم وحده ، بل تتدخل عناصر فنية وبسيكولوجية .

غير أننا نستطيع أن نبذل المعونة للموسيقيين الشرقيين ليجتنبوا المناقشات غير المنظّمة بما نبث فى نفوسهم من طرق البحث والتحليل على النمط الأوربىّ .

وإنى أذكر مثالا لذلك الصوت المعروف بالسيكاه الذى أثار مناقشات حادة ، وهو الصوت الثالث من ديوان المقام . ويظهر أن الموسيقيين الشرقيين يريدون أن يثبتوا سيكاه وحيدة مطلقة أو مثلا أعلى للسيكاه . وقد قال لهم العلماء الغربيون : حللوا وميّزوا لأن سيكاكم يمكن تغييرها مع المقامات حتى إن المقامات نفسها تختلف باختلاف البلدان ، ولقد وجدنا بعد التجارب أن مقام الراست والسيكاه على حسب العزف عند كبار المغنين مرتفعين قليلا فى سوريا عن مثليهما فى مصر، وهما فى تركيا أكثر ارتفاعا منهما فى سوريا . وعلى العموم قد تحققنا أن فى مصر استعدادا فطريا لدى المغنين والعازفين للاقتراب من الصواب .

وإذا كان يا معالى الوزير اتساع مدى بعض الأسئلة ودقة بعضها الآخر لم تصل بنا إلى ما كنا نرجو من التمام ، وإنما كانت عملا تمهيديا حافزا إلى الغاية ، فاننا لا نزال مغتبطين بما وصلنا إليه . وهذا التعاون المشترك فى ثلاثة الأسابيع قد ملأ قلوبنا افتتانا واستفادة . والآن وقد تعارفنا وحددنا طرق العمل فما أسهل علينا وأحبّ إلينا من الاستمرار فيه يدا واحدة والاشتراك فى ترقية الفنّ الشرقىّ بطريق النشر والمراسلة وتنمية العمل الذى ابتدأنا فيه خدمة لأمانىّ صاحب الجلالة الملك المعظم .

خطبة حضرة السيد حسن حسني عبد الوهاب في حفلة اختتام المؤتمر

يامعالي الوزير

لي الفخر الكامل بأن أتقدم إليكم مرة ثانية في هذا المعهد نائبا عن البعثات الشرقية ، منوها بمشروع مؤتمر الموسيقى الذي كان من أجل مبتكرات مصر في هذا العهد الجديد من تاريخ الشرق العربي . وقديما كانت الوفود لا تنقطع عن أبواب الخلفاء من الأمويين والعباسيين والفاطميين ، تحمل إليهم جنى العلم وثمر القرائح من أطيب ما تنتجه أذهان العباقرة وجهابذة الأدب . فأدرك الخلفاء بأن محصول المدارك هو جهد موزع بين الأقطار خليق بهم أن يجمعوه ويستثمروه لازدهار المدنية التي كانت من أجل مبتغياتهم في نهضة الاسلام العربية ، فحرصوا على استقدام الوفود إلى ما يكاد يقرب من الهيام ، ولطالما أمروا عمالهم بأن يوفدوا عليهم حفاظ اللغة وحملة الأدب ونقاد القريض ورواة الطرف والنوادر ومشاهير الموقعين والملحنين لكي تتباهى بهم مجامعهم ، وتزدان قصورهم . وهكذا نمت الحضارة بجميع مظاهرها إلى أن بلغت أقصى مداها في دمشق وبغداد والقاهرة والقيروان وقرطبة . والحضارة لا تزهو ولا تنمو ما لم يتكامل بناؤها العلمي والفني والذوقي ، والألحان من أسمى مقوماتها . وما كنا لنجد في زاوية من زوايا التاريخ مجتمعا متحضرا مهذبا ينقصه وجود فطاحل من الملحنين يقفون إلى جانب أئمة اللغة والفقه ونوابغ العلوم الرياضية والطبيعية .

لكن لما تدلى نجم الشرق وذوت أفنانه بسبب ما توالى عليه من الأحداث تولت عنه الحضارة إلى ناحية أخرى من الأرض ، ووقف فيه كل شيء حتى الفنون الجميلة ، وهي من أبهى خواصه ومميزاته . فتردى في الحضيض ونام نومه العميق قرونا طوالا .

والآن وقد أخذ الشرق يستيقظ ويستعيد مكانته الأولى يجدر به أن ينشط لتجديد حضارته وابتعاث ما كان منها لأسلافه مما طوته القرون الغوابر على يد مصر الأثيلة التي أصبحت بهمة مليكها المفرد وسعي رجالها الأفذاذ قبلة لأنظارنا جميعا .

وترون معاليكم أنكم حين دعوتمونا ، لبينا ، فلبيك يامصر ، لبيك وسعديك .

وقد يجمع الله الشتيتين بعد ما   يظنان كل الظن ألا تلاقيا

وأكبر مزية سيخلدها لك تاريخ الفنون الجميلة إلى دهر الداهرين القرار الاجماعي الصادر من أجل منبر في هذا المؤتمر بحماية الألحان العربية من العجمة ، تلك التي كادت تبتلعها وتقضي عليها القضاء الأخير . وما حماية الألحان إلا حفاظ لروح القوم الخالدة . وفيك يا مصر يرجى الحفاظ . وها نحن أولاء من خلف أعوان وأنصار .

وقبل أن نختم هذه الكلمة نرى من واجب الضيافة الكريمة التي حيينا أياما في وادي النيل من جلالة الملك المعظم وحكومته وشعبه أن نرفع لهم جزيل الامتنان ووافر الثناء على ما لاقيناه من الحفاوة والاكرام ، وكذا النتائج الغالية التي سنعود بها إلى أقطارنا رافعي الرءوس ، ونفوسنا ممتلئة إعجابا بأننا أعدنا إلى الشرق — على يد مصر — ميزته الفنية وألحانه الشجية وتراثه القديم .

فدومي يا مصر لنهضة الشرق وذويه رافلة في مطارف العز والبهاء الحضارة والجمال والخلود .

ترجمة خطاب جناب الدكتور هنرى فارمر فى حفلة اختتام المؤتمر

لقد كان من نصيبي أن أقول كلمة فى الختام بالانجليزية ، وإن كلماتى كيفما عنيت بانتقائها لتعجز عن التعبير عما أشعر به ويشعر به زملائى المندوبون الأجانب من السرور الذى منحنا إياه هذا المؤتمر . كما أننا لن نستطيع أن نعبّر تعبيرا كافيا عن عظيم ثنائنا وعميق شكرنا لحضرة صاحب الجلالة الملك لرعايته الكريمة للموسيقى العربيّة وتفضله بالاشارة بعقد هذا المؤتمر .

وإن المعاضدة الجليلة الشأن التى أمدنا بها معالى وزير المعارف ولجنة تنظيم المؤتمر فى تسهيل أعمالنا وفى جعل أوقات فراغنا مقرونة بالسرور تضطرنا إلى أن نقدم لهم أصدق عواطف شكرنا .

وإنى فى الواقع أرغب فى أن أعبّر بالنيابة عن زملائى المندوبين عن عظيم شكرنا لكل فرد اتصل بالمؤتمر لعنايتهم اللطيفة فى جعل ذكرى إقامتنا فى مصر خالدة فى نفوسنا .

واسمحوا لى أن أقول كلمة فى الختام . لما كنت قد وقفت حياتى على خدمة الموسيقى العربيّة أعنى القديمة منها ، فان هذا المؤتمر كان سبب مسرة خاصة لى ، إذ قد جعل الأمجاد من رجال الثقافة العربيّة فى العصور الغابرة يحيون مرة أخرى . وإن سماع الموسيقى الرائعة التى وضعها أسلافنا الموسيقيون الذين قضيت سنين عدّة فى الكتابة عنهم أدخل على قلبي سرورا عظيما . وأنى بالرغم من صعوبات كثيرة أشعر عن يقين أن هذا المؤتمر سينتج ثمارا دانية القطوف . نعم لقد كان هناك تضارب فى الآراء ، ولكنا سنستطيع مع شىء من الصبر والتسامح أن نجد طريقا أمينا للمستقبل .

وهناك أمر واحد لاريب فيه وهو أن الموسيقى العربية لاتستطيع أن تقف جامدة ، فالمدنية المصرية مع تياراتها الجارفة التى لا تعوقها العقبات ستدفع الموسيقى العربيـة إلى التقدم إلى الأمام . وعلينا متى ظهرت بوادر هذا التقدم أن نحرص على أن تسلك طريقا يحفظ روحها الوطنية وطابعها ، لأن فقداننا ذلك الميراث المجيد يعدّ كارثة عظيمة .

وعلينا أن نمنع وقوع هذا ، ويجب أن تعنى مصر بالمحافظة على ذلك المجد ، فهى التى أنبتت الحسين ابن على المغربى والمسبحى فى القرن الخامس بعد الهجرة . وقد وضع كل من هذين المؤلفين كتبا على طراز كتاب الأغانى العظيم لمؤلفه أبى الفرج . ومصر هى التى أهدت إلى العالم الاسلامى الفلكى الشهير ابن يونس الذى وضع أيضا كتابا خاصا فى تمجيد العود بعنوان « العقود والسعود » . ومن أرض النيل المبارك خرج

ابن الهيثم الذى وضع الشروح الوافية والنقد الصحيح لنظريات إقليدس الموسيقية . وفى هذه البلاد عاش أيضا أبو الصلت أمية ، وقد كانت رسالته فى الموسيقى على جانب من الخطورة إذ ورد ذكرها واستشهد بها فى الكتب العبرية . وقد كان اليابسى المعدود من أخصاء الفاتح العظيم صلاح الدين موسيقيا بلغ شيئا من الإجادة ، وعلم الدين قيصر الذى كان من أبناء مصر كان أشهر أهل عصره فى نظرياته الموسيقية . ثم ابن الطحان وهو مصرى آخر وضع مؤلفا فى الموسيقى ربما كان أهم ما وضع من نوعه ، لأنه يبحث فيه فى تاريخ الموسيقى ونظرياتها جنبا إلى جنب . وجميع هؤلاء عاشوا قبل القرن السابع للهجرة .

واليوم وذكريات الأسابيع الثلاثة الماضية لاتزال ماثلة بجمالها أمام أعيننا ، نشعر أن مصر ستتخذ مرة أخرى مركزا ساميا ممتازا فى طليعة البلدان فى عالم الفنون الاسلامية ، فتمهد الطريق فى هذا الفن الشريف المجيد لغيرها من البلدان العربية وتنقش اسمها على تاريخ الموسيقى فى الأقطار الشرقية .

ترجمة خطاب جناب الأستاذ جوستو زامبييرى فى حفلة اختتام المؤتمر

حضرات أصحاب المعالى وزراء الحكومة المصرية

حضرة رئيس المؤتمر المحترم

حضرات العلماء الأماجد

حضرات الحاضرين الكرام

إن التبادل المستمر فى الشعور والأفكار بين الأمم الغربية والشرقية قد حصل فى غالب الأحيان بوساطة الفنون ، لأن الفنّ له مزية قائمة بنفسها وجدت بوجود الانسان ، وجعل لها الأقدمون صبغة روحية ، فقد قال القديس أوجستان " إن الفنّ موطنه الروح فلا ينفصل عنها " .

وقد اهتم علماء إيطاليا بفنون الشعوب كلها لأن إيطاليا الحديثة الناهضة تعلّمت كيف تفكر للوصول إلى مطالبها العالية وتمهيد السبل لمثلها فى باقى الشعوب . والفنّ الشرقىّ له صبغة شخصية فى غاية الطلاوة ، ففى الفنون الحسيّة نرى الخطوط والدوائر مرسومة على ألوف من الأشكال البديعة التى أحدثت فى الغرب تأثيرا فنيا مهماً . ولمّا اكتست هذه الفنون بالأنغام الشرقية التى تمكنت من استعمال أدق الأبعاد التى بين صوت وآخر وأتقنتها ولّدت فى الغرب حاسة الخيال المبدع .

وقد كان فى إيطاليا فى العصور الوسطى نزعة قائمة على تقمص الأنغام الكروماطيقية والهارمونية والاقتصار على الدياطونيقية ، ولكنا نشاهد فى العصور الحديثة حركة يقصد بها العود إلى الأنغام المهملة ، فاتجهت لذلك الأفكار إلى الشرق لأن الروح الموسيقية التى تكتنف الأرض وتصل الشعوب بعضها ببعض قادت الأفكار فى هذه المرة أيضا إلى المسلك القديم الذى سلكه الفنّ وهو الاتجاه دائما من الشرق إلى الغرب .

أيها العرب الأماجد إن معرفتكم لتاريخ هذا الفن وعلومه التى لم تزل غامضة علينا بعض الغموض سيكون لها فى هذا المؤتمر شأن عظيم ، فان نهضتكم الموسيقية وأعمال سلفكم ومؤلفات علمائكم كشرف الدين هرون وغيره مما لم تنشر فوائدها بعد ، سيكون لها حظ عظيم من البحث والتنقيب فى هذا المؤتمر الذى دعوتم إليه علماء أوربا .

ومن البديهى أن انتشار العلوم يساعد على المحافظة على الفنون ، وقد ذكر ذلك القديس السالف الذكر " إن العلم المجرد عن الفن إنما هو معرفة سطحية " لذلك أرى أن رقىّ الفن الذى هو ضالتكم المنشودة سيكون ضالة المؤتمر أيضا .

وفى الختام أشكر الحكومة المصرية السنية التى شرفتنى بدعوتى إلى هذا المؤتمر ، وإن لى الشرف العظيم بأن أرفع إلى أعتاب جلالة ملك مصر المعالية أصدق وأخلص عبارات الاجلال والاحترام عن نفسى وعن المعهد الملكى بميلانو والجمعية الإيطالية العلمية الموسيقية . وأتمنى لهذا المؤتمر نجاحا باهرا .

الفصل الحادى عشر

حفلة الأوبرا

صورة الدعوة

لمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية يتشرف وزير المعارف العمومية بأن

يدعو ____________________

لحضور حفلة موسيقية تمثيلية بدار الأوبرا الملكية فى مساء الأحد ٣ أبريل سنة ١٩٣٢ ،

وسيتفضل حضرة صاحب الجلالة الملك بتشريفها فى الساعة ٩ مساء .

الحضور بملابس السهرة .

برنامج حفلة الأوبرا الملكية

فى مساء الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

السلام الملكى

خطبة مندوب أعضاء المؤتمر

١ — فرقة العقاد الكبير بمعهد الموسيقى الشرقى (برياسة مصطفى العقاد أفندى) :

(١) مقدمة مقام حجاز ... ... وضع محمد نفرى أفندى

(٢) تقسيم قانون ... ... محمد العقاد أفندى

(٣) سماعى حجاز همايون ... ... وضع يوسف باشا

٢ — فرقة العراق :

(١) مارش جلالة الملك (رمز الأخوة بين مصر والعراق) ... ... وضع عزورى أفندى

(٢) نشيد جلالة الملك ... ... تلحين محمد القبانجى أفندى مغنى الفرقة

(٣) مقام بهرزاوى

(٤) طقطوقة

٣ — طنبور — مسعود جميل بك :

(١) تقسيم

(٢) بشرف كردل حجاز كار... ... ... وضع واسيل أفندى

(٣) سماعى شد عربان ... ... وضع جميل بك

٤ — فرقة تونس :

(١) إنشاد المالية ... ... (ورب ليل انتهى فيه نجمه)

(٢) موشح ميزان برول ... ... (داعى المحبة دعانى)

(٣) درج ماية ... ... (هب النسيم تخلخل الشميمة)

(٤) ختم .. .. (على من تكون هذه الزيارة)

٥ — فرقة مراكش :

(١) إنشاد (لولاك ما همت وجدا) ... (يغنيه محمد شويكه مغنى عظمة سلطان مراكش)

(٢) صنعة من بسيط حجاز الكبير ... (مرحبا أهلا وسهلا بالحبيب)

٦ — فرقة سوريا :

(١) قطعة موسيقية مقام نهاوند ... ... وضع الأستاذ شفيق شكيب

(٢) تقسيم كمان ... ... الأستاذ توفيق صباغ

(٣) قطعة غنائية قديمة (إن العيون السود) يغنيها صالح عجك أفندى

استـــراحة

قصيدة أحمد شوقى بك

٧ — فاصل موسيقى غنائى من الآنسة أم كلثوم :

(١) سماعى طانيوس .

(٢) قصيدة (أفديه إن حفظ الهوى) .

٨ — فرقة فاطمة رشدى :

الفصل الرابع من رواية مجنون ليلى ... ... لشوقى بك

استـــراحة

٩ — غناء من الفرقة الجزائرية :

(١) استخبار مزموم .

(٢) انقلاب مزموم .

١٠ — كمان الأستاذ سامى شوا :

(١) قطعة موسيقية مقام بياتى أصول مربع .

(٢) تقسيم .

(٣) سماعى مقام بياتى أصول دارج .

١١ — فرقة يوسف وهبى :

(١) فصل من رواية قيز ... ... لشوق بك

السلام الملكى

ترجمة كلمة جناب الأستاذ الدكتور كورث زاكس فى حضرة جلالة الملك فى الحفلة التى أقيمت بدار الأوبرا الملكية نائبا عن أعضاء المؤتمر

مولاى

أنجزنا أعمالنا ، وأوشكت أن تنتهى الأسابيع الثلاثة المقررة لاقامتنا ، وهذه المدة وإن كنا قضيناها جميعها فى العمل كانت ملأى بالتجارب الحديثة والمؤثرات الكثيرة ، وأكبر أثر تركته فى نفوسنا نحن القادمين من الغرب ماشهدناه فى هـذا البلد من سناء شمسه المشرقة ، وخصب أرضه العظيم وحقا إن مصر بلد اللانهاية والخلود .

وقد دلتنا أهرامها بجلالها على أن حياتنا حقيرة وعلى أنه يجب أن ندرك أن التـاريخ يبعـد مداه عن حدود بضعة الأجيال التى نذكرها .

ومتى هجرنا أعمـاق المصاطب وأبهاء متاحف الآثار القديمة يستولى على نفوسنا أثر لا يقـل أهمية عن الأول ، وهو أن هذا البلد المملوء بالذكريات الجليلة فوق إعجاب علماء الآثار المجدين واستغراب السائحين .

طوفوا فى شوارع القاهرة وانظروا من أعلى جبـل المقطم تروا تحت أقدامكم من ناحيـة أرضا عجيبة لا مثيل لها جمعت بين الصحراء المجدبة والمزارع الخضراء وأهراما وقبورا السلمين ومساجد ، ومن ناحية أخرى مصانع وثكنات ومستشفيات حديثة.وما أجمل أشعة الشمس البنفسجية وقت غروبها عند ما تحيط بجميع هذه المشاهد . فهـذه البلاد التى نشأت قبل بلاد الغرب تريد الآن أن تقاسمها الحياة وأن تتبوأ بينها المكان اللائق بها ، فهى الأم التى تجدد صباها وأصبحت تعد نفسها أختا لبناتها. وهاك شعار المؤتمر والروح التى تحمل فيه عن مصر ، إن هذه البلاد التى نعجب بمجدها ونشاطها ترغب فى ترقية موسيقاها وتجديدها ، وهى التى غنت منـذ ألف عام الموسيقى الأوربية . وقد تفضلتم جلالتكم فـدعوتمونا وأدركتم مع منظمى المؤتمر أن هناك صعوبات جمة تقف فى سبيل إصلاح الموسيقى العربية ، لكنكم ذللتم هذه الصعوبات ، وتحملتم أعباءها لأن الغرض هو توسيـع نطـاق فن الموسيقى العربيـة دون التورط فى تقليـد أوربا تقليدا أعمى . فعلينا أن نسعى فى هدوء إلى الرقى الذى ننشده لأن الطفرة بعـد انقضاء ألف عام كثيرة الضرر . كما يجب علينا أن نضـع أسلوبا جديدا دون أن نهمل شيئا من التراث النفيس الذى خلفته لمصر هـذه الأجيال الكثيرة .

ولقد دعوتمونا — ياصاحب الجلالة — للمعاونة فى هذا المسعى فأطعنا أوامركم وقبلنا دعوتكم مغتبطين مسرورين ، وأبدينا رأينا باخلاص وحرية ، وتناقشنا كثيرا إلى حد المنازعة أحيانا ، وكنا نعمل فى كل وقت بروح واحدة حتى تسنّى لنا تذليل كل الصعوبات ، وهى الروح التى تعدّ الموسيقى عاملا أساسيا لنشر المدنية لاسيما الموسيقى العربيـة بدقتها ومحاسنها ، وحللنا كثيرا من المعضلات بأغلبية الآراء ان لم يكن بالاجماع . وممـا يخلد الذكرى العظيمة لهذا المؤتمر فى الأجيال المقبلة أنه سجّل بالحاكى (الفونوغراف) أجمل القطع الموسيقية الشرقيـة من مراكش إلى العراق ، ووضع قواعد لطبع جميع المؤلفات التى تشرح ماضى الموسيقى الجليل منذ العصور القديمة ، وهذه المؤلفات أساس هام لترقية الموسيقى ، كما وضع منهاجا مفصّلا لتعليم الموسيقى فى المدارس ، ويعد هذا المنهج مبدأ وضمانا لاصلاح الموسيقى المصرية . وسيكون جمع ذلك نفرا المؤتمر فى العصور الآتية . وهناك مسائل لم يتيسر للمؤتمر حلها بكيفية جلية قاطعة ، لاسيما المسائل الخاصة بتكوين السلّم . ولا يظنن أحد أن المباحثات فى بضعة أسابيع تنير الظلمات وتحل جميع المشكلات التى تركتها الأجيال السابقة ، على أنهـا بالرغم من كل ذلك قـد شقّت الطريق وفتحت السبل وخففت العبء عن كل جماعة أو فرد يناط به فى المستقبل أجراء مباحث فى هذا الصدد .

وإذا كنا نجحنا بعض النجاح ، فليس الفضل فى ذلك لنا إنمـا يرجع الفضل إلى المصريين أنفسهم وإلى الجماعات المتقدة قلوب أعضائها غيرة ، تلك الجماعات التى اجتمعت بمعهد الموسيقى الشرقى والتى قامت منذ سنين بالعمل على إصلاح الموسيقى على أساس التواتر . كما يرجع الفخر إلى لجنة تنظيم المؤتمر التى أعدّت بطريقة منظمة وافية المسائل المطلوب حلها ، وإلى حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية الذى كان له أكبر الفضل بمـا له من السلطة والمكانة .

على أنه يجب علينا أن نذكر قبل كل شىء الأيادى البيضاء التى أسداها ، حضرة صاحب الجـلالة الملك إذ أنه ارتأى عقد هذا المؤتمر وحاطه بعنايته ووضعه تحت رعايته .

وفى الختام نقدم الشكر الجزيل لجـلالته ونرفع إلى سدته واجب الاخلاص ، وعلينا قبـل أن نغادر هذا البلد الجميل الذى اشتهر أهله بالكرم والاكرام أن نقف ونقول مع السلام الملكى .

ليحى جلالة الملك ليحى جلالة الملك ليحى جلالة الملك

قصيدة أحمد شوقى بك

فى الحفلة التى أقيمت بدار الأوبرا الملكية

تَزَلَ المَنَاهِلَ والرُّبَا آزَارُ يَحْدُو رَبِيعَ رِكَابِهِ النُّوَّارُ

يَخْتَالُ فى وَشْىِ الرِّيَاضِ وَطِيبِهَا وَتَزُفُّهُ الرَّبَوَاتُ وَالأَنْهَارُ

سَمْحَ البَنَانِ بِكُلِّ مَازَانَ الثَّرَى فَالوَشْىُ يُوهَبُ وَالحُلِىُّ يُعَارُ

مَلَأَ الخَمَائِلَ مِنْ تَصَاوِيرٍ كَمَا مَلَأَ الأَرَائِكَ بِالدُّمَى الحَفَّارُ

فِى كُلِّ دَوْحٍ دُمْيَةٌ وَمِنَصَّةٌ وَبِكُلِّ رَوْضٍ صُورَةٌ وَإِطَارُ

حَدَجَتْهُ بِالبَصَرِ الخَمَائِلُ مِثْلَمَا حَدَجَتْ بِعَيْنَيْهَا العَرُوسَ الدَّارُ

لَبِسَتْ لَهُ الآمَالُ بَهْجَةَ شَمْسِهَا وَتَزَيَّنَتْ لِلِقَائِهِ الأَشْجَارُ

حَيَّتْهُ بِالنَّغَمِ الهَوَاتِفُ فِى الضُّحَى وَتَرَنَّمَتْ بِثَنَائِهِ الأَوْتَارُ

وَالمَاءُ يَطْفِرُ جَدْوَلًا وَيَفِيضُ مِنْ عَيْنٍ وَيَخْبِطُ فِى القَنَا وَيَحَارُ

بَحْرَ الإِزَارَ فَكُلُّ رَوْضٍ حَامِلٌ مِسْكًا وَكُلُّ خَمِيلَةٍ مِعْطَارُ

فِى كُلِّ ظِلٍّ مِزْهَرٌ مُتَرَنِّمٌ وَوَرَاءَ كُلِّ نَضَارَةٍ مِزْمَارُ

وَعَلَى ذُؤَابَةِ كُلِّ غُصْنٍ قَيْنَةٌ الصَّنْجُ خَلْفَ بَنَانِهَا وَالطَّارُ

وَالنِّيلُ فِى الوَادِى نَجَاشِىٌّ مَشَى فِى رَكْبِهِ الرُّؤَسَاءُ وَالأَحْبَارُ

نَصَبُوا الطُّقُوسَ وَرَتَّلُوا إِنْجِيلَهُمْ فَتَعَالَتِ الصَّلَوَاتُ وَالأَذْكَارُ

⁂

نُزَلاءُ مِصْرَ حَلَلْتُمُ بِفُؤَادِهَا   وَحَوَتْكُمُ الأَسْمَاعُ وَالأَبْصَارُ
ضَيْفًا عَلَى التَّاجِ الكَرِيمِ وَطَالَمَا   هَتَفَ النَّزِيلُ بِهِ وَغَنَّى الجَارُ
تَاجٌ كَقُرْصِ الشَّمْسِ مِلْءُ إِطَارِهِ   عِتْقٌ وَمَجْدٌ تَالِدٌ وَفَخَارُ
وَكَأَنَّ كِلْتَا صَفْحَتَيْهِ مِنَ السَّنَا   وَمِنَ التَّلَبُّسِ بِالشُّمُوسِ نَهَارُ
نَحْنُ الكِرَامُ إِذَا مَشَى فِي أَرْضِنَا   ضَيْفٌ وَنَحْنُ بِأَرْضِنَا أَحْرَارُ
مِصْرُ تَرَى الفَنِّ الجَمِيلِ وَمَهْدُهُ   تُنْبِيكُمُ عَنْ ذَلِكَ الآثَارُ
عُمِرَتْ بِمُوسِيقَى الجَمَالِ تِلَالُهَا   وَتَفَجَّرَتْ عَنْ مَائِهِ الأَحْجَارُ
وَادٍ كَحَاشِيَةِ النَّعِيمِ وَأَيْكَةٌ   مَا لِلْبَلَابِلِ دُونَهَا أَوْكَارُ
مِنْ عَهْدِ إِسْمَاعِيلَ لَمْ تَخْلُ الرُّبَا   مِنْهُمْ وَلَمْ تَتَعَطَّلِ الأَشْجَارُ
مِمَّا يُتِيحُ اللهُ جَلَّ جَلَالُهُ   لِعِبَادِهِ وَتُسَخَّرُ الأَقْدَارُ
فِي كُلِّ جِيلٍ عَبْقَرِيٌّ نَابِغٌ   غَرِدُ اللَّهَاةِ مُفَنَّنٌ سَحَّارُ
قُضِّيَ عَلَى الشَّوْكِ الحَيَاةَ وَكَمْ دَعَا   لِلسَّيْرِ فِي الوَرْدِ الرِّفَاقَ فَسَارُوا
أَمَّا الغِنَاءُ فَلَذَّةُ الأُمَمِ الَّتِي   طَافُوا عَلَيْهَا فِي الحَيَاةِ وَدَارُوا
يَا طَالَمَا ارْتَاحُوا إِلَيْهِ وَطَالَمَا   حُبِسُوا عَلَى النَّغَمِ الشَّجِيِّ وَثَارُوا
وَتَرٌ تَعَلَّقَ فِي النَّعِيمِ بِآدَمٍ   غَنَّى عَلَيْهِ بَنُوهُ وَالأَصْهَارُ
أَلْخَمْرُ وَالسِّحْرُ المُبِينُ وَرَاءَهُ   وَالشَّجْوُ وَالزَّفَرَاتُ وَالتَّذْكَارُ
وَعَلَى تَغَنِّي النَّفْسِ فِي وِجْدَانِهَا   خَلَتِ العَشِيُّ وَمَرَّتِ الأَبْكَارُ
أَلْحَانُ كُلِّ جَمَاعَةٍ وَغِنَاؤُهُمْ   لُغَةٌ وَنَجْوَى بَيْنَهُمْ وَحِوَارُ

نَغَمُ الطَّبِيعَةِ فِي أَغَانِيهِمْ وَمَا   تُمْلِي الرِّيَاضُ وَتُنْشِئُ الأَزْهَارُ
لَا تَعْشَقُ الآذَانُ إِلَّا نَغْمَةً   كَانَتْ عَلَيْهَا فِي المُهُودِ تُدَارُ
فِرْعَوْنُ فِي الوَادِي وَصَاحِبُ بُوقِهِ   وَقِيَانُهُ وَالنَّايُ وَالقِيثَارُ
وَتَرَنُّمَاتُ الشَّعْبِ حَوْلَ رِكَابِهِ   وَطَلَاسِمُ الكَهَنُوتِ وَالأَسْرَارُ
لَوْ عَادَ ذَلِكَ كُلُّهُ لَقِيَ الهَوَى   حَتَّى كَأَنْ لَمْ تَطْوِهِ الأَعْصَارُ

⁂

عَابِدِينُ رُكْنُكَ مَوْئِلٌ وَمَثَابَةٌ   لَا زَالَ يُسْتَذْرَى بِهِ وَيُزَارُ
ثَبَتَتْ أَوَاسِي العَرْشِ فِي مِحْرَابِهِ   وَأَوَتْ إِلَيْهِ أُمَّةٌ وَدِيَارُ
وَعَلَى مَطَالِعِهِ وَفِي هَالَاتِهِ   بَزَغَتْ شُمُوسُ العِزِّ وَالأَقْمَارُ
لِلْعِلْمِ مِنْهُ وَلِلثَّقَافَةِ حَائِطٌ   يُؤْوَى إِلَيْهِ وَلِلْفُنُونِ جِدَارُ
أَنْزَلْتُ فِي سَاحَاتِهِ شِعْرِي كَمَا   نَزَلَتْ رِتَاجَ الكَعْبَةِ الأَشْعَارُ
وَنَظَمْتُ فِيهِ وَفِي وَضَاءَةِ لَيْلِهِ   مَا لَمْ تَزَلْ تَجْرِي بِهِ الأَسْمَارُ
وَرِحَابُكَ الرَّبَوَاتُ إِلَّا أَنَّهَا   أَرْضُ النَّدَى وَسَمَاؤُهُ المِدْرَارُ
إِفْرِيقِيَا فِي ظِلِّكَ اجْتَمَعَتْ عَلَى   صَفْوٍ فَلَا نَزَلَتْ بِهَا الأَكْدَارُ
فِي المِهْرَجَانِ العَبْقَرِيِّ تَسَايَرَتْ   أَعْلَامُهَا وَتَلَاقَتِ الأَنْوَارُ
لَمَّا دَعَا دَاعِي المُعِزِّ إِلَى القِرَى   شُدَّتْ مَهَارٍ رَحْلَهَا وَقِفَارُ
سَفَرٌ إِلَى الوَادِي السَّعِيدِ وَمَلْكِهِ   حَسَدَتْ عَلَيْهِ وُفُودَنَا الأَمْصَارُ
رَفَعُوا شِرَاعَ البَحْرِ يَسْتَبِقُونَهُ   وَلَوْ أَنَّهُمْ مَلَكُوا الجَنَاحَ لَطَارُوا

أُمَمٌ مِنَ الإِسْلَامِ يَجْمَعُ بَيْنَنَا   مَاضٍ وَأَحْدَاثٌ خَلَوْنَ كِبَارُ
وَحَضَارَةُ الفُصْحَى وَرُوحُ بَيَانِهَا   وَقُرَيْشٌ العَالُونَ وَالأَنْصَارُ
وَحَوَادِثٌ تَجْرِى لِغَايَتِهَا غَدًا   وَلِكُلِّ جَارٍ غَايَةٌ وَقَرَارُ

∴

فِي مَعْهَدِ الوَادِى وَدَارِ غِنَائِهِ   فَرَحٌ تَسِيرُ غَدًا بِهِ الأَخْبَارُ
بَعَثَتْ لَهُ الدُّنْيَا كَرَائِمَ طَيْرِهَا   مِنْ كُلِّ أَيْكٍ بُلْبُلٌ وَهَزَارُ
وَحَوَى النَّوَابِغَ فِيهِ حَوْلَ لِوَائِهِ   مَلِكٌ عَلَى حَرَمِ الفُنُونِ يَغَارُ
جَلَبَ السَّوَابِقَ كُلَّهَا فَتَسَابَقَتْ   حَتَّى كَأَنَّ المَعْهَدُ المِضْمَارُ
إِحْسَانُ مَجْبُولٍ عَلَى الإِحْسَانِ لَا   تُحْصَى صَنَائِعُهُ وَلَا الآثَارُ
يَاصَاحِبَ التَّاجَيْنِ عِشْتَ وَلَا يَزَلْ   يَجْرِى بِيُمْنِ أُمُورِكَ المِقْدَارُ
أَنْتَ الرَّشِيدُ عَلَى كَرِيمِ بِسَاطِهِ   تُسْتَعْرَضُ الآرَاءُ وَالأَفْكَارُ

الفصل الثانى عشر

المقابلات الملكية

ديوان كبير الأمناء

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف ورئيس مؤتمر الموسيقى العربية

أتشرف بابلاغ معاليكم أن حضرة صاحب الجلالة الملك سيستقبل وفد مؤتمر الموسيقى العربية يوم الخميس ٣١ مارس الحالى الساعة (١١و٣٠) صباحا فى سراى عابدين العامرة ، فأرجو من معاليكم الحضور الى السراى العامرة فى الموعد سالف الذكر وبصحبتكم حضرات أعضاء الوفد مع التكرم بموافاتى بكشف بأسمائهم .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ،،

تحريرا فى ٢٩ مارس سنة ١٩٣٢

كبير الأمناء
سعيد ذو الفقار

كشف بأسماء حضرات رؤساء اللجان ومندوبى الدول

الذين تشرفوا بمقابلة حضرة صاحب الجلالة الملك فى يوم الخميس ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢

الاسم	الدولة	الوظيفة	اللجنة
البارون كارادى فو	فرنسا	مستشرق	رئيس لجنة المسائل العامة
رءوف يكتا بك	تركيا	رئيس القسم الفنى بمعهد الموسيقى باستامبول	رئيس لجنة المقامات والإيقاع والتأليف
الأب كولانجيت	لبنان (بيروت)	أستاذ بكلية الطب ببيروت	رئيس لجنة السلم الموسيقى
الأستاذ الدكتور كورت زاكس ...	ألمانيا	أستاذ بجامعة برلين ومدير متحف الآلات	رئيس لجنة الآلات
الدكتور هنرى ج فارمر	بريطانيا (اسكتلندا)	مدير الموسيقى بتياترو جلاسجو ورئيس فرقة	رئيس لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات
الدكتور روبرت لاخمان	ألمانيا	أمين القسم الموسيقى بدار الكتب ببرلين	رئيس لجنة التسجيل
الدكتور محمود أحمد الحفنى ...	مصر	مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتير عام المؤتمر ...	رئيس لجنة التعليم الموسيقى
السنيور سالازار	أسبانيا	مدير القسم الموسيقى بمسرح ليريك بمدريد وناقد موسيقى	عضو بلجنة التعليم الموسيقى
الأستاذ الدكتور فلز	النمسا	أستاذ بجامعة فينا	« « «
الأستاذ زامبيرى	إيطاليا	أستاذ علم التاريخ الموسيقى بمعهد ميلانو	« « «
الأستاذ هابا	تشكوسلوفاكيا	أستاذ بمعهد براج	عضو بلجنتى الآلات والتعليم الموسيقى
السيد حسن حسنى عبد الوهاب ...	تونس	محافظ المهدية بتونس	عضو بلجنتى التسجيل والتاريخ الموسيقى
الأستاذ وديع صبرا	لبنان	رئيس معهد الموسيقى بلبنان ...	عضو بلجنة الآلات
السيد قدور بن غبريط	مراكش	الوزير المفوض لصاحب الجلالة الشريفية	
السيد محمد بن عبد الله	الجزائر	مستشار عام	

ترجمة الكلمة التى ألقاها حضرة المحترم الأب كولانجيت فى حضرة صاحب الجلالة الملك عند تشرف رؤساء اللجان ومندوبى الدول فى مؤتمر الموسيقى العربية بمقابلة جلالته يوم ٣١ مارس سنة ١٩٣٢

يا صاحب الجلالة

إن أول ما يجب علينا فى هذا المقام أن نشكر جلالتكم على هذا الشرف العظيم الذى أوليتمونا إياه، شرف المثول بين يديكم الكريمتين الذى أظهرتم بمنحنا إياه مبلغ تقديركم لأعمالنا .

نحن نعلم جيدا كيف تقدرون الرجال والأعمال ، وبأية عناية فائقة تدبر جلالتكم مستقبل بلادها ، فإن جولة واحدة فى القطر تكفى ليدرك المرء الرخاء والسعادة منتشرين فى جميع الربوع .

إن السعادة مظاهر تنم عنها ، والموسيقى واحدة منها لا يجوز إسقاطها . فإن الشعب الذى يغنى لهو شعب سعيد .

ولذلك فكرتم جلالتكم فى عقد مؤتمر الموسيقى العربية ، وأمددتموه بروحكم العالية ، وشملتموه برعايتكم السامية ، فلما وصلتنا الدعوة لهذا المؤتمر لبيناها من أوربا ومن جميع بلاد البحر الأبيض المتوسط ، ونحن سعداء إذ نشترك نحن وإخواننا المصريون فى العمل على ترقية هذا الفن الذى نحبه جميعا .

وفى عرفنا أن الترقية والتجديد لا يستلزمان حتما هدم القديم ، بل نحن نعد جرما كل مساس بهيكل الموسيقى العربية القديم ، ونريد لهذا الفن الجميل الذى ازدهرت به عصور الخلفاء الأقدمين وتناقله الخلف عن السلف بعناية حتى وصل إلينا ، نريد له أن يحتفظ بصبغته التقليدية وأن يبقى فنا عربيا حقا .

لقد قاربت أعمالنا الانتهاء وأوشكنا أن نتفرق بعد بضعة أيام ، ولكن من ترك أرض مصر لا يستطيع أن ينساها أبدا ، فسنذكر دائما كرم الضيافة المصرية ، وسنحمل أجمل الذكريات لهذه البلاد السعيدة الرغيدة الساعية دائما إلى الأمام فى ظل حكومة جلالتكم الحكيمة .

تشرُفُ لجنة تنظيم المؤتمر بالمثول أمام جلالة الملك بعد انتهاء انعقاد المؤتمر

لما تشرفت لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية بمقابلة حضرة صاحب الجلالة الملك لتقديم الشكر لجلالته على تفضله بوضع جلسات المؤتمر تحت رعايته السامية ، ولتعطفه بتشريف الحفلة الساهرة التى أقيمت بدار الأوبرا الملكية ، ألقى حضرة الأستاذ محمد زكى على بك السكرتير العام لمعهد الموسيقى الشرقى وعضو لجنة تنظيم المؤتمر الكلمة التالية بين يدى جلالته الكريمتين :

مولاى صاحب الجلالة

أرجو أن تتفضلوا بالسماح للضعيف الماثل بين يدى جلالتكم أن يعرب بالأصالة عن نفسه و بالنيابة عن معهد الموسيقى الشرقى ، عما تكنه أعماق قلوبنا من خالص الولاء والدعاء الدائم بأن يحفظ الله شخصكم المعظم ذخرا للبلاد ، عاملا لانهاضها ورقيها ، حتى تصل إلى الدرجة التى يغبطها عليها الشرق والغرب .

لقد كان لعناية مولانا و رعايته للموسيقى العربية التى هى من أكبر المميزات لشخصيتنا القومية أعظم الآثار التى تجلت فى أثناء انعقاد المؤتمر ، فانه ما كاد علماء الموسيقى الذين اشتركوا فى أعماله على اختلاف جنسياتهم يعلمون برغبة مولانا فى وجوب الاحتفاظ بكيان موسيقانا ومميزاتها حتى أكبروا تلك النفس المملوءة بالعظمة وسداد الرأى الطموح إلى بلوغ منتهى الآمال ، وسيبقى محفوظا إلى الأبد فى سجلات المؤتمر هتاف جميع أعضائه فى إحدى جلساته الرسمية العامة بحياة مولانا وطول عمره .

إنّ معهد الموسيقى الشرقى الذى غمره مولاى بعطفه ورعايته لا يألو جهدا فى العمل المتصل لخدمة الموسيقى العربية ، وهو يرجو أن يبقى دائما حائزا رضاءه السامى ، وكل أعضائه ألسنة ناطقة بأن يطيل الله فى عمره وأن يسبغ عليه نعمة الصحة والعافية على مايبذل من مجهودات مستمرة فى سبيل خدمة الوطن المفدّى ، وأن يحقق كل آماله الغالية فى حضرة صاحب السمو الملكى الأمير فاروق حفظه الله .

ثم أعقبه حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف والسكرتير العام للمؤتمر وألقى الأبيات الآتية :

مليكى أوليتنى نعمة   لسانى يعجز عن شكرها
وأسعدتنى بالرضاء الكريم   فأمنت نفسى من دهرها
تتيه الفنون بحامى الفنون   وتحيى النفائس فى مصرها
وتزهى الأغانى على غيرها   لأنك أفضلت فى برها
بقيت لمصر مناط الرجاء   تصرّف بالرأى من أمرها
وعشت لفاروق أعلى مثال   يصون المعالى فى قطرها

الباب الثانى

القسم الفنى

الباب الثاني

القسم الفنى

الفصل الأول

المسائل الفنية التى تبحث فيها لجان المؤتمر

تسير اللجان فى أبحاثها على النظام الآتى :

(١) المسائل العامة ينتظر أن يتكرم كل عضو فى المؤتمر بالاجابة عنها ، إذا كان له رأى فيها ، وأن يرسل برأيه مكتوبا إلى المؤتمر .

(٢) أما مسائل اللجان الأخرى فالمنتظر أن يشتغل بمسائل كل لجنة أعضاؤها .

(٣) ترسل إلى سكرتارية المؤتمر بمعهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى قبل اليوم السابع من مارس سنة ١٩٣٢ كل الرسائل والآراء التى يرى حضرات الأعضاء عرضها للمناقشة .

(٤) لحضرات الأعضاء فى كل لجنة أن يضيفوا مسائل أخرى للبحث فى نطاق عمل كل لجنة .

(٥) أما لجنة التسجيل فيقدم إليها بيان بكل القطع التى يمكن العازفين والمغنين تقديمها لتختار منها نخبة تسمعها ثم تنتخب منها ما توصى بتسجيله .

(٦) كل لجنة من اللجان السبع تُضمِّن تقريرها تسمية واحدة لكل الاصطلاحات الفنية إذا اختلفت فى مختلف الاقطار لإمكان وضع معجم موسيقى موحد .

برنامج أعمال اللجان

١ — لجنة المسائل العامة :

" ما خير الطرق التى تتبع لإمكان تنظيم الموسيقى العربيـة وترقيتها لتؤدى كل الأغراض المطلوبة من الموسيقى على العموم مع الاحتفاظ بطابعها " ؟

٢ — لجنة المقامات (الأنغام) والايقاع (الأوزان) والتأليف (التلحين) :

(ا) المقامات :

١ — حصر المقامات المستعملة فى مصر .

٢ — ترتيب تلك المقامات بحسب الدرجة الأساسية لكل منها .

٣ – تحليل المقامات المختلفة إلى الأجناس المكونة لها، ثم ترتيب تلك المقامات بحسب أجناسها الأساسية .

٤ – مقارنتها بما هو مستعمل من المقامات فى بلاد الموسيقى العربية الأخرى ، مع العناية بذكر ما بينها من الفوارق خاصا بما يأتى :

(أ) التحليل إلى أجناس .

(ب) كيفية استعمال المقامات .

(ج) تسميتها .

٥ – فى التزام المقامات تقييد لخواطر المؤلف الموسيقى ، فهل فى الامكان معالجة هذا الالتزام ؟ وما الذى يقتضيه ذلك من تعديل أو تبديل فى قواعد المقامات ؟

(ب) الايقاع :

١ – وضع بيان بأنواع الايقاعات المستعملة فى مصر وفى بلاد الموسيقى العربية الأخرى مع بيان الحركات الخاصة بها .

٢ – تحليل كل إيقاع منها بحيث يكون مصحوبا بنموذج تلحينى لتوضيحه بقدر المستطاع .

(ج) التأليف :

١ – ما أنواع التأليف الغنائى المستعملة فى مصر (القصيدة ، الدور ، الموشحة الخ) ؟

٢ – ما مميزات كل منها ؟

٣ – ما الأنواع المستعملة منها فى بلاد الموسيقى العربية الأخرى وما أسماؤها ؟

٤ – ما الأنواع المستعملة فى بلاد الموسيقى العربية الأخرى وليس لها مثيل فى مصر ؟

٥ – هل يمكن إيجاد أنواع أخرى للتأليف الغنائى ؟ وإذ كان هذا الأمر مرتبطا تمام الارتباط بنظم الشعر ، فهل يستدعى ذلك إيجاد أنواع جديدة من النظم الموسيقى ؟ وما هى ؟

٦ – ما أنواع التأليف الآلى (الموسيقى الصامتة) المستعملة فى مصر وفى بلاد الموسيقى العربية الأخرى (الدولاب والبشرف والسماعى الخ) ؟

٧ – ما مميزات كل منها وما علاقتها بالايقاع ؟

٣ – لجنة السلم الموسيقى :

١ – بحث التجارب التى أجريت لاثبات مقادير الأبعاد السبعة للسلم الأساسى ولاثبات قيمة الأربعة والعشرين صوتا التى يتكون منها السلم العام للموسيقى العربية .

٢ – إذا قسم الديوان إلى أربعة وعشرين بعدا متساويا لوجود علاقة ثابتة بينها، فهل تتغير أصوات المقامات لدرجة تفقدها صفتها المميزة لها ؟

٣ – هل يمكن تسهيل تسمية الأصوات التى يتألف منها الديوان العربى ؟

٤ – ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الايقاع ؟

٤ – لجنة الآلات :

١ – حصر الآلات المستعملة فى الموسيقى العربية بمصر .

٢ – بحث هذه الآلات من حيث وفاؤها بكل الأغراض الموسيقية . وما الوسائل اللازمة لإدخال ما يمكن أن تحتاج إليه من تقويم أو تحسين ؟

٣ – هل توجد آلات شرقية غير الآلات المستعملة فى مصر يصح استعمالها فى الموسيقى العربية ؟ وما هذه الآلات ؟

٤ – أيجب فى الموسيقى العربية الامتناع عن استعمال الآلات الأوروبية للأفراد أو للفرق أم يصح اتخاذ بعض تلك الآلات ؟ وما هى ؟ أيبقى ما يتخذ منها على حاله أم يحتاج إلى تعديل ؟

٥ – بعد تكوين رأى فيما تقدم ما الآلات التى يمكن أن تتكون منها فرق الموسيقى العربية ؟

٦ – ما الآلات الغربية التى تطورت عن آلات شرقية وكيف كان هذا التطور ؟

٧ – ما خير وسيلة للحصول على نماذج من هذه الآلات فى أدوار تطورها ؟

٨ – على أى أساس يبنى ترتيب مجموعة من الآلات الشرقية فى متحف موسيقى ؟

٥ — لجنة التسجيل :

١ — تسمع اللجنة القطع التى تختارها من البيان المقدم من كل طالب، وتوصى بتسجيل ما ترى فائدة فنية من تسجيله .

٢ — تعين اللجنة القطع التى لها أهمية خاصة وتستحق التأمين لكى يؤخذ لها قالبان من الشمع .

٣ — ما خير طريقة لتنظيم محفوظات الاسطوانات ؟

٤ — ما خير طريقة لدراسة الأسطوانات ؟

٥ — على أى نظام ترتب المحفوظات الفونوغرافية ؟

٦ — لجنة التعليم الموسيقى :

١ — دراسة كل إحصاء يقدم عن :

(ا) الجماعات الموسيقية الشرقية والغربية بمصر (المعاهد والأندية والمدارس الخاصة والجمعيات وغيرها) .

(ب) التلاميذ الذين يتلقون التعليم الموسيقى فى هذه المدارس .

(ج) عدد من يتلقون منهم الموسيقى الغربية وعدد من يتعلمون الموسيقى العربية .

٢ — هل يعمم التثقيف الموسيقى فى مصر؟ وفى أية سن يكون هذا التعميم؟ وما الغرض منه؟ وما وسائله ؟

٣ — ما أنواع المعاهد الموسيقية التى يجب إنشاؤها فى مصر مع بيان النظم التى تسير عليها والبرامج التى تتبعها ؟

٤ — ما خير الأساليب والمناهج التى يجب أن تتبع فى التعليم الموسيقى ؟ وما مقدار المدة التى تلزم المتعلم لهذا التثقيف الموسيقى ؟

٥ — كيف يتسنى إعداد معلمين ذوى كفاية موسيقية فى أقرب وقت ممكن؟ وماذا يجب عمله لتشجيع الأفراد الإخصائيين لتأليف كتب فى الفن وفى أساليب التعليم وتلحين القطع الموسيقية والأناشيد التى تهذب الذوق فى النشء ؟

٦ — ما الطريقة التى تكفل مراقبة المدارس والأندية والجماعات التى تعلم فيها الموسيقى وضمان كفاية مدرسيها ؟

٧ — كيف يمكن رفع المستوى الفنى للموسيقيين الذين يحترفون تعلم الموسيقى فى الوقت الحاضر؟

٧ — لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

١ — إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التى تبحث فى تاريخ الموسيقى العربية .

٢ — ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية ؟

٣ — إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته فى العصور المختلفة .

٤ — إحصاء أهم المخطوطات العربية التى تبحث فى الموسيقى مع بيان ما نشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح .

٥ — ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعها ؟

٦ — إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟

الفصل الثانى

تقارير اللجان

---

١ – لجنة التسجيل

التقرير العام

جدول الأعمال :

عهد إلى لجنة التسجيل فى بحث المسائل الخمس الآتية :

(١) تسمع اللجنة القطع التى تختارها من البيان المقدم من كل طالب وتوصى بتسجيل ما ترى فائدة فنية فى تسجيله .

(٢) تعين اللجنة القطع التى لها أهمية خاصة والتى يراد تسجيلها على قالبين من الشمع ليكون نجاحها محققا .

(٣) أية الطرق أفضل لتنظيم محفوظات الأسطوانات ؟

(٤) كيف تحرس هذه المستندات ؟

(٥) على أى نظام ترتب المحفوظات الفونوغرافية ؟

بيان الأعمال

سماع واختيار القطع ذات الأهمية الخاصة :

(١) فرقة مراكشية .
(٢) « عراقية .
(٣) « تونسية .
(٤) « جزائرية .
(٥) فرق سورية .
(٦) مسعود جميل بك (تركيا) .
(٧) فرقة معهد الموسيقى الشرقى بمصر .
(٨) فرقة من العازفين عزفا بلديا من القاهرة .
(٩) « مغنيات (عوالم) من القاهرة .
(١٠) « طبل ومزمار بلدى من القاهرة .
(١١) « زار (غناء ورقص) .
(١٢) « مغنين ريفيين من الفيوم .
(١٣) « سودانية .

وقد شهدت اللجنة أيضا حفلة ذكر من طائفة الدراويش فى تكية المولوية . وحضرت حفلة دينية للطائفة الليثية وحفلة دينية أخرى فى كنيسة المعلقة للأقباط الأرثوذكس بمصر القديمة .

وبعد حضور هذه الحفلات قررت اللجنة تسجيل بعض ما سمعته على أن تتبع فى ذلك المبادئ المبينة بعد (ص ٩٦ وما بعدها) .

تود اللجنة أن يكون فى ميسور الذين يهتمون بدراسة الموسيقى الشرقية كيفما اختلفت بيئاتهم أن يحصلوا على ما يسجله المؤتمر تبعا للقواعد التى تحددها لجنة تنظيم المؤتمر، وأن تكون كشوف الأسطوانات وبطاقاتها مكتوبة بلغتين (العربية وأخرى أوربية) .

وللاجابة عن السؤال الثانى من أسئلة البرنامج كلفت اللجنة رئيسها انتقاء تسجيلات تعاد تعبئتها مرة أخرى إذا أمكن زيادةً فى الاحتياط . وهذه التسجيلات تختار من بين القطع الممتازة فى نوعها ولاسيما العراقية منها .

وطلبت اللجنة تنفيذا لرغبة الأستاذ بيلا بارتوك أن يكبس ويسحب تسجيلا الاسطوانة الواحدة، بحيث تمكن المقارنة بين أسطوانتين مختلفتين لقطعة واحدة يعزفها العازفون أنفسهم، لتتأتى دراسة وجوه الاختلاف التى تظهر فى عزف نفس القطعة .

الخطط التى يجب اتباعها

واللجنة لضيق وقتها لم تتمكن إلا من وضع برنامج تشرع اليوم فى العمل به على حسب القواعد الآتية مجيبة بذلك عن ثلاث المسائل الأخيرة الواردة فى برنامج أبحاثها . وهذه هى القواعد التى اتبعتها اللجنة بقدر الامكان فى أعمالها :

(١) بحث القطع التى يرى تسجيلها واختيارها :

رأت اللجنة أنه لا يجوز فى التسجيل الاقتصار على ما له قيمة فنية موسيقية كبيرة ، وأن الأولى أن تسجل أيضا كل قطعة تمثل تمثيلا صادقا الحالة الراهنة للموسيقى فى كل جهة أو كل فرقة سمعتها .

ورأت اللجنة أن تجتنب الموسيقى التى لم تحافظ على النغمات الشرقية ، والتى تحاكى الموسيقى الأوربية الرديئة فى أقبح صورها ، لأن تسجيل مثل هذه الموسيقى لا يصح أن يظهر فى معهد أهم أغراضه التعليم. وحاولت اللجنة جهد استطاعتها أن تعطى كلّ فرقة موسيقية فكرة شاملة عن إحدى مجموعاتها (نوبة أو فصل) أو عن غناء دينى الخ . وذلك لتسجيل مثال لكل من الأجزاء التى تتألف منها .

اما فيما يختص بالمقامات الأخرى فقد طلبت اللجنة أن تسجل بوجه خاص الفواتح (التقاسيم والبشارف والسماعيات) التى لا تعزف على الوحدة والتى تعزف على آلة مفردة أو تغنى بصوت مفرد تصحبه آلة واحدة . فهذه الفواتح (تقاسيم وغيرها) هى التى احتفظ فيها بالأسلوب المتواتر على أصدق شكل، وهى التى تعبر عن كنه المقام بأدق تعبير ممكن . وحاولت اللجنة ايضا أن تسجل بالنسبة لكل جهة مجموعة المقامات (الفواتح) والأوزان لمقارنتها ودراستها . كما حاولت بالتسجيل أن تمهد لدراسة المقارنة للمقام الواحد فى الجهات المختلفة .

ورأت اللجنة فى بعض الأحوال أنه يجب تسجيل الأغانى المسجلة فضلا من أسطوانات تباع، ولم يكن لديها من الوقت ما يتسع لتحقيق مبلغ مطابقة هذه الأسطوانات للأغانى المسموعة . واعتزمت اللجنة زيادة على ذلك أن تسجل أنواع السلم المختلفة والأوزان لتتخير منها مستندات جديدة، كما رأت أنه يجب أن يكتفى بحفظ أصول الأسطوانات التى سجلها المؤتمر أو صورها . وهى ترجو أن تتخذ الوسائل لضمان حفظ الصور بمعهد الموسيقى الشرقى . واللجنة ترجو اتباع ما اختطته من مناهج .

وقد عملت اللجنة باقتراح الأستاذ فون هورنبوستل فقررت باجماع الآراء عظم الأهمية التى تستفاد من الموسيقى الريفية ومن الأغانى المرتبطة بالحياة العامة . فان بجانب موسيقى المدن المهذبة موسيقى أخرى أسهل منها، هى موسيقى تلك الفرق الريفية أو القبائل الرحالة أو أغانى أفراد غير موسيقيين مرتبطة بأعمالهم (أغانى أوقات العمل وأغانى الملاحين وأغانى الباعة فى الطرق وهى شائعة فى القاهرة) وهذه الأغانى معروفة، وهى فى التطور الحاضر السريع معرضة للضياع ، وإن أهميتها لا تنحصر فى أنها من الأغانى الأهلية المتواترة إذ أن طابعها القديم غير المألوف قد يهدينا إلى فهم الموسيقى القديمة (Classique) وهى فى كثير من البلاد مصدر الالهام لهذه الألحان الناضجة الجميلة . ويكفى أن نذكر فى هذا الموضوع من روسيا موسورسكى وريمسكى كورساكوف واسترافنسكى الخ . ومن أسبانيا البينس ودفلا وغيرهما . ومن بين الموسيقيين الحاضرين فى هذا المؤتمر الأستاذ هندميت والأستاذ بيلا بارتوك يمكنهما أن يذكرا لنا أهمية هذا الالهام فى مؤلفاتهما .

والبحث عن هذه الموسيقى فى الأرياف وبين القبائل الرحل يفضل البحث عنها فى الطبقات السفلى للمدن . واللجنة فى سبيل هذه الأبحاث ترى من واجبها أن توصى باتباع الخطة التى ترافق هذا التقرير (ملحق رقم ١) وهذه الخطة تبين الطريقة المثلى التى يجب اتباعها للوصول إلى أحسن غرض لاسيما فى القرى وفى القبائل، كما تبين مختلف الأغانى التى يمكن سماعها وتخير الأسئلة التى يحسن وضعها . واللجنة توجه النظر

إلى المزايا التي تعود من أن يضم إلى الوفود التي ترسل إلى القرى وبين القبائل إخصائيون يعرفون اللهجات المحلية والشعر وانظمة الاحتفالات وأجناس ساكنى المناطق التي يزورونها .

ولتحقيق هذه الأبحاث يسر اللجنة عند نهاية هـذا المؤتمر أن يصحب الدكتور الحفنى الدكتور لاخمان للقيام بدراسة هذا الموضوع ، فاذا تعسر ذلك صحبه أحد أعضاء معهد الموسيقى الشرقى ، وأن يستمر التعاون بين مصر وأوربا فتقدم مصر معلوماتها فى الموسيقيات الشرقية وتقدم أوربا مالديها من طرق المقارنة التى اختبرتها فى كثير من المناطق ، ويمكن أن يرسل إلى أوربا بعض الشبان المصريين ليتمرنوا على هذه الأبحاث أو أن يستدعى إخصائى إلى القاهرة ليشترك هو ومعهد الموسيقى الشرقى فى هذا الشأن .

(ب) التسجيل :

فيما يختص بالتسجيل ترى اللجنة ما يأتى :

(١) أن يعتمد فى الاختيار على المبادئ المذكورة آنفا .

(٢) أن يسجل بقدر الامكان فى نهاية كل أسطوانة مطابق أوتار الآلة الوترية ، وسلم آلات النفخ ، والايقاع وحده ، ونغمة « لا » المتعلقة بالديابازون . وإذا وجد موسيقى متمرن ومتمكن جدا صح الاعتماد عليه فى تسجيل المقام .

(٣) أن تحرر وقت التسجيل بطاقات تحقيق على المثال المبين فى الملحق (رقم ٢) ولاجتناب التكرار عند وجود فرقة (أوركسترا) يجب أن تحرر البطاقات الآتية : بطاقة خاصة بالفرقة وأخرى خاصة بالعازف وثالثة خاصة بالقطع ، وهذه البطاقات تشير إلى السابقة دون أن تنقل كل ما تحتوى عليه .

(٤) أن تتم هذه البطاقات بفوتوغرافيات إذا أمكن ، لبيان قطع الرقص وتصوير بعض الطرق لعزف الآلات أو بعض حركات المغنى وإشاراته وتعبيرات وجهه ، ويكون ذلك بالسينما وتفضل الناطقة منها . وفى بعض الأحيان تؤخذ صور بطيئة للأوضاع التى تختار ، (يرجع إلى الملحق رقم ٣ من التقرير) .

(٥) ويجب أن يتم التسجيل باثبات نصوص القطع كما يغنيها أهلها ، وأن تكون مدونة على حسب نطقهم (*) وأن تدون الملاحظات الخاصة بالآلات وأجزائها المختلفة واستعمالها الفنى الخ والمقامات والأنغام وصلتها بالأعياد والعادات وأوقات أدائها إن وجد ذلك .

(*) ويجب أن تؤخذ النصوص حتى ولو كانت الأحوال لا تسمح بأخذها بدقة ، فانها على أى حال بعد مقارنتها بالأسطوانة ستعين الاخصائى فى عمله ، ولو كانت هذه النصوص غير صحيحة أو جزئية جاز أن يستعين بها مع الأسطوانة الإخصائى فى عمله ويجب ذكر الأحوال التى لم تراع الدقة فيها عند النقل .

(٦) بناء على اقتراح الدكتور هاينتز ترى اللجنة إمكان استعمال رسم بيانى آلى (ميكانيكى) للتموجات الموسيقية ، وتشير إلى وجود أساليب خاصـة بنظرية (سيفرس وروتز) عن الطرق المختلفة للتعبير، بها يتأتى اختيار أنواع الانشاد الموسيقى العربى .

والبيانات السابقة ترجع إلى التسجيل فى (الأستوديو) وهى وحدها تؤدى إلى نتيجة مرضية ، وأما السائح الذى يسافر وحده دون أن يتمكن من أن يحمل معه إلا قليلا من الأدوات نظرا له أن يستعين بالفونوغراف (اديسون ستاندرد) وهو أسهل آلة عرفت حتى اليوم وأرخصها .

والأفضل أن ترسل وفود تحمل هذا الفونوغراف لتلتقط مجموعة من هذه المستندات من مفترها حيثما يتعسر حضور العازفين إلى القاهرة، وأن يكلف أفراد ذوو كفاية بالقاهرة تعبئة هذه المجموعات على أكمل وجه فنى عصرى* .

(ج) محفوظات الاسطوانات :

المستندات التى اختيرت وجمعت طبقا للبيانات المتقدمة تحفظ فى خزانة الأسطوانات ويمكن تنظيمها طبقا للمبادئ الآتية :

١ — التقسيم :

يستحسن أن تقسم خزانة الأسطوانات ثلاثة أقسام :

(ا) قسم مصر .

(ب) قسم البلاد الأخرى ذات الثقافة الاسلامية .

(ج) قسم البلاد الخارجة عن تلك الثقافة .

ويعنى فى كل هذه الأقسام بموسيقى المدن والأغانى القروية والأغانى المرتبطة بالحياة العامة .

٢ — الموظفون :

من المستحسن أن تتوافر المعلومات الموسيقية فى الموظفين الذين يعهد اليهم فى الإشراف على خزانة الأسطوانات والتسجيل وجمع الموسيقى ، وأن يكون لهم إلمام تام بأساليب العمل ومعرفة وشغف بالأغانى القروية والأغانى التى ترتبط بالحياة العامة .

* ولزيادة الايضاح انظر محفوظات الأسطوانات فقرة ٤ (أدوات التسجيل) .

٣ — شراء الأسطوانات :

ومن الضرورى لفائدة مصر وجميع البلاد ذات الموسيقى العربية أن تكون كشوف الأسطوانات شاملة لما فى خزانة حفظها من الآن إلى أن يتم تنظيم هـذه الخزانة ، وأن يتولى معهد الموسيقى الشرقى من الآن جمع هذه الكشوف .

ويجب أن تكون هذه الكشوف فى كل بلد مصحوبة ببيان يحرره إخصائيون يبينون فيه الأسطوانات التى لها أهمية من وجهة الدراسة (١) والتى يجب شراؤها لتكون بين ما يحفظ بالخزانة .

وستشكر الهيئات التى تهتم بالموسيقى الشرقية فضل معهد الموسيقى الشرقى إذا تكرم فأرسل إليها نسخا من كشوف الأسطوانات المشار إليها ، ويحسن إصدار قانون يحتم إرسال نسخة من كل أسطوانة تؤخذ إلى تلك الخزانة كما هى الحال فى إرسال الكتب (٢) ، وينتخب بعض الأسطوانات المصنوعة فى مصر للاحتفاظ بها .

٤ — أدوات التسجيل :

وأفضل آلة فى الوقت الحاضر للتسجيل يستعملها السائح المنفرد الذى لا يمكنه أن يحمل إلا بعض أدوات خفيفة هى الجهاز القديم الصغير ذو الأسطوانات (من نوع اديسون ستاندرد) غير أنه يجب أن تكون هذه الآلة محكمة الصنع .

ولكثرة النفقات اللازمة لنقل آلات التسجيل الكهربائية وتركيبها نرى من الأوفق إرسال وفود إلى بلاد مصر النائية لتسمع ما يغنيه الناس هناك ، وتطلب إلى من ترى أن غناءهم جدير بالعناية أن يحضروا إلى القاهرة على نفقة دار حفظ الأسطوانات حتى تسجل الأغانى المختارة فى (الأستوديو) . والأفضل أن تتفق خزانة المحفوظات هى وشركة من شركات الفونوغرافات الكبيرة بدلا من تشييد (أستوديو) لتسجل به كل ما يلزم من المقطوعات الحديثة ، لأن مثل هذا (الأستوديو) كثير النفقة بسبب الحقوق التى تحمى هذه المقطوعات الحديثة ، ولأنه يجب استخدام مهندسين فنيين لا يمكن إبقاؤهم باستمرار فى خزانة حفظ الأسطوانات . ويجب دراسة مسألة الآلات الكهربائية للتسجيل التى يمكن نقلها ولا توجد الآن آلة تفى بالغرض المطلوب . وقد وجه جناب المسيو شنلر نظر اللجنة إلى وجود آلة حديثة فى أمريكا استعملتها بعثة لامب فى بلاد التبت وقد حققت الغرض المنشود .

ويحسن أيضا دراسة السينما الناطقة التى يمكن الاعتماد عليها عمليا للأبحاث التى سبقت الاشارة إليها ،

(١) وقد قبل مسعود جميل بك عن تركيا والمسيو شوتان عن الجزائر ومراكش أن يحرروا البيانات اللازمة لكشوف هذه الأسطوانات ، وقد طلب من غيرهم فى بلدان أخرى عمل مثل هذه الكشوف .

(٢) فى كثير من بلاد أوربا يودع المؤلف نسختين من كل كتاب فى دار الكتب الحكومية .

٥ — الصيانة :

(ا) لما كانت الأسطوانات سريعة التلف حسن ألا يستعمل من كل أسطوانة سجلها المؤتمر إلا عدد محدود وأن يحفظ الباقى . أما فيما يختص بالأسطوانات التى سجلت التجارة واشترتها دار حفظ الأسطوانات فيحسن انتقاء نسختين من كل أسطوانة ذات أهمية ، وأن تستعمل إحداهما وتحفظ الأخرى .

(ب) ويحسن لتجنب سرعة تلف الأسطوانات ألا تستعمل فى الدار غير الإبر الخشبية فى الأحوال الخاصة ، أما الإبر المعدنية فتستعمل فى الحفلات * .

(ج) ولما كانت أسطوانات الشمع أسرع إلى التلف من الأسطوانات العادية وجب لضمان حفظها :

أولا — عمل أصول (أمهات) يتيسر بها عمل أسطوانات أخرى ، وهى طريقة قليلة النفقة سيقوم بها الأستاذ فون هورنبوستل فى برلين .

ثانيا — نقلها مباشرة على أسطوانة أخرى بطريقة كهربائية ، ولدى بعض الشركات آلات تسهل هذه العملية .

(د) لما كانت شركات الفونوغرافات لا تحافظ على أصول الأسطوانات أو الصور الأخرى التى تسجلها إلا بضع سنين ، حسن إصدار قانون يخول خزانة حفظ الأسطوانات أن تعين الصور التى ترى فيها أهمية كبيرة والتى يجب على الشركات قبل إتلافها أن تقدمها لتلك الخزانة لتشتريها بثمن المعدن .

(هـ) يجب على خزانة حفظ الأسطوانات أن تستوثق من أن طريقة صيانتها وترتيبها واختيار محال حفظها تكفل حفظها وخصوصا الرقيق منها فإن الحرارة قد تصيبها بضرر عظيم .

٦ — كشوف الأسطوانات (الكتالوج) :

يجب ترتيب الأسطوانات على حسب المناطق (ترتيبا هجائيا) وعلى حسب الأنواع فى كل منطقة . ويجب عمل كشف مذيل بفهرس مرتب على حسب المواد يرشد إلى الأسطوانات ومحال وجودها ، كما يجب تحرير هذا البيان عن كل منطقة بعمل بطاقات يدون فيها اسم المقام واسم التوقيع واسم النوع ونوع الأغانى . ويجب أن يحتوى الفهرس على كل بيان لازم للرجوع إلى الكلمة الأصلية .

* وهذه الإبر الخشبية يمكن استعمالها مرات عدة إن بريت مثلثة الشكل ، وهى تستعمل فى الفونوغراف العادى . أما الإبر الخاصة الحمراء التى عليها علامة فونو مثلا فتستعمل للالتقاط بالكهرباء .

٧ — الاذاعة :

لا يسمح بدخول خزانة حفظ الأسطوانات إلا للاخصائيين ، لأن الأسطوانة قابلة للتلف بسرعة . ويجب اعتبار تلك الدار كقسم حفظ المخطوطات فى دار الكتب ، لايدخله إلا عدد قليل من الاخصائيين . ولكى يعلم الجمهور مدى ثروة تلك الخزانة يجب أن تقام حفلات غناء بالفونوغراف الكهربائى من نوع (Pick up) الذى لا يعطى صوتا قويا ، وأن يذكر فى هذه الحفلات إيضاح موجز عن الأسطوانة . ويمكن إلقاء محاضرات فى الراديو إذا لم يكن ذلك متعذرا . وحبذت اللجنة رأى الأستاذ بارتوك ، وهو أن تباع بعض الأسطوانات التى يرغب المؤتمر فى تسجيلها ، وليس الدافع لذلك الفائدة التجارية ، وانما الغرض منه أن تنتشر الموسيقى العربية بين جمهور كبير ينشد الثقافة ويتطلع إلى معرفة تلك الموسيقى .

ولم يقبل كثير من المغنين أن يسجل غناؤهم إلا على شرط ألا تباع أسطواناتهم ، لذلك يجب ألا تدخل هذه الأسطوانات فيما هو معد للبيع . أما الأسطوانات الأخرى فيجب قبل بيعها الاتفاق مع أصحابها أو مع من أرسلوها ، وكذلك مع الشركة (وقد ضمن لهم من قبل أنها لن تباع) ويمكن تكليف الشركة أن تبيع بعد تعديل العقد إذا اقتضى الحال ذلك على شرط أن يدفع إلى معهد الموسيقى الشرقى جزء من ثمن كل أسطوانة تباع .

(د) دراسة مستندات دار حفظ الأسطوانات والانتفاع بها :

إذا ما جمعت هـذه المستندات ترى اللجنة حينئذ استخدامها لغرض الدراسة والتعليم ، أما فيما يختص بالدراسة فيجب أن تدون المستندات المسجلة بجميع تفاصيلها لاعطاء فكرة تامة لعزف فردى . ولهذا الغرض يجب أن تستعمل نوتة دقيقة ما امكن ، بحيث تشمل المسافات التى هى أصغر من نصف المقام وتدل دلالة واضحة على علامات ضربات الطبل على حسب تفاوت ارتفاعاتها ، وتحدد بالضبط رنين الصوت والآلات واللهجات والتركيب الموسيقى * .

وقد أريد بتسجيلات المؤتمر تسهيل هذه التدوينات ، وبفضل هذه التدوينات والأسطوانات يمكن إجراء الأعمال التحليلية التمكن من إظهار مميزات الموسيقى الشرقية ، وتلك هى الغاية المنشودة من هذه الأبحاث . ويجب أن تستعمل خزانة حفظ الأسطوانات لفهم الموسيقى الشرقية (انظر خزانة حفظ الأسطوانات فيما سبق — رقم ٧ إذاعة) كما يجب أن تفى بأغراض التعليم على حسب تعليمات اللجنة المختصة . ولا ينبغى إعارة أية أسطوانة مما بتلك الدار للسماع أو الحفظ مخافة تعريضها للتلف أو الكسر . كما أنه لا يمكن استخدام الأسطوانات المسجلة بالمؤتمر فى التعليم ، فان اللجنة تظن أنه يمكن استخراج عدد خاص منها بالمدارس يصحب بملاحظات موجزة تناسب الأطفال .

* وضعت فى أوربا طرق عدة لعلامات النوتة الموسيقى الشرقية ، ولنذكر منها طرق فون هورنبوستل ومتحف الأصوات بجامعة باريس (سترن — متحف الأصوات شارع برناردين رقم ١٩ باريس) .

خاتمـــة

لما كان الغرض من هذا التقرير إمكان الانتفاع به فى الأعمال المستقبلة كان من المفيد تلخيص مسائله :

(ا) فيما يختص باختيار القطع المسجلة لايجوز أن ينظر من يجمعها إلى أساليب التأليف ، ولكن يجب أن يراعى فى ذلك القطع ذات الأهمية الخاصة بكل نوع وكل منطقة وكل قبيلة . فقد يكون لهذه النماذج قيمة كبيرة فى الدراسة التاريخية وقد تصبح فى الحال أو الاستقبال مصدر نفحات للموسيقيين ، ويجب أن يهجر كل ما يحمل طابع التقليد السطحى للموسيقى الأجنبية وليس له أصل ولا طابع خاص فى الانشاء التلحينى .

(ب) كل نوع من الموسيقى يجب جمعه من الأفراد العارفين به من قديم الزمن ولهم فيه مرانة واعتياد لا من الأفراد الذين درسوه من زمن قريب .

(ج) تعد خزانة حفظ الأسطوانات لحفظ المستندات المجموعة ، وتقوم مع ذلك بخدمة التعليم وأبحاث العلماء ، وتكون تلك الخزانة أساسا لدراسات تاريخ الموسيقى والمقامات والأوزان والتلحين والسلم والآلات ومسائل التعليم وهى الأعمال التى ألفت لها لجان المؤتمر الأخرى .

القاهرة فى ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

رئيس اللجنة
دكتور روبرت لاخمان

سكرتير اللجنة
راغب مفتاح

ملحقات تقرير لجنة التسجيل

(وهي ثلاثة ملحقات)

الملحق الأول

تعليمات للكلفين تسجيل الموسيقى وعلى الأخص الموسيقى الريفية والموسيقى التى تتصل بالحياة العامة

يجب أن تتوطد رابطة من الثقة والميل بين من يغنى أو يعزف ومن يلتقط الأغنية . ويجب التغلب على الحياء والتخوف من الوقوع فيما يثير الضحك وهو مايحصل فى أغلب الأحيان. وأهم شىء أن يكون الانسان سهل الخليقة مستقيما محبوبا، وأن يحدد ما يبحث عنه ، وأن يفهم جيدا بأن المراد أن يحصل على أغنية لا كما يغنيها موسيقى محترف بل يكفى أن تغنى بصوت منخفض، وأن الذى يبحث عنـه هو الأغانى التى تتصل بجميع أعمال الحياة، ويجب على الانسان ألا يخشى أية سخرية كما يجب عليه أن يتزود بالصبر ، لأن من يسأله سيجيبه دائما فى أول الأمر بأنه لايعرف شيئا . دع الثقة تتوطد شيئا فشيئا، ثم غن بصوت منخفض بعض الأغانى وأظهر الاهتمام والميل، وحينما تذلل هذه العقبات يتم التعاون. وليس المراد الاكتفاء باختيار ما له أهمية موسيقية حقيقية ، بل تسجيل مختلف أنواع الموسيقى التى تصادفها . والأفضل تسجيل كل شىء وتدوينه حتى الأغانى المعروفة لفرد أو اثنين إذا ظهر أنها متواترة فى الجهة المزورة . ويحسن تجنب القاء الأسئلة الدقيقة بل الواجب أن تؤجل لوقت آخر ، وينبغى ألا تفسد النغمات بالمقاطعة وأن يتتبع الانسان حركة الغناء ويستمر فى الاصغاء . ومن المفيد تكوين كشف بأنواع الأغانى وأن يسمح هذا التدوين بتوجيه من يغنى إلى مختلف الأنواع .

مثال ذلك :

١ — أغانى العمل :

للزراعة : البذر والحرث وغير ذلك .

أعمال الطرق : الحفر ، ورفع الأثقال، وأعمال الصناعات ، والأغانى المسجوعة ، وأغانى السرور بعد انقضاء العمل .

٢ — أغانى الحب .

٣ — أغانى الرقص ؟

٤ — أغانى الحرب .

٥ — أغانى الصيد .

٦ — أغانى السير : مرشدو القوافل ، والسير البطيء والسريع ، والحمالون والجمالون وغير ذلك .

٧ — غناء الحركة فوق الماء : الجدفون والملاحون .

٨ — أغانى أرجوحات الأطفال .

٩ — أغانى الأطفال والألعاب .

١٠ — نواح الجنائز : الشكوى فى ساعة الموت وترنيم الجنائز وأناشيد ذكر الموتى .

١١ — الأغانى الشافية من الأمراض والطاردة للشياطين .

١٢ — أغانى السحرة وأغانى الاستسقاء ونحوها .

١٣ — الأغانى الدينية : الحفلات الدينية والأذان وتلاوة الكتب المقدسة وأغانى التضحية وغير ذلك .

"وفى هذه الطوائف الأخيرة (من عشر إلى ثلاث عشرة) إذا أريد تجنب الفشل التام الذى يمكن أن يعوق الاستمرار فى العمل يحسن ألا يشرع فيها إلا بعد الانتهاء من الأنواع الأخرى ، ويجب ألا تطلب إلا بعد ثقة واطمئنان" .

١٤ — غناء الحنين إلى الأوطان : التأسف على الوطن .

١٥ — الأغانى الملكية : الملك والرئيس والحفلات الخاصة بهما (عند الخروج والتشريفات وغير ذلك).

١٦ — الأغانى التى تمثل واقعة تاريخية .

١٧ — أغانى المضحكين (وفى هذه يجب أن يتحقق من حذف الأجزاء المخلة بالآداب) .

١٨ — أغانى التجار .

١٩ — ادعية الشحاذين .

٢٠ — أغانى القمر التى تغنى ليلة تمه .

٢١ — أغانى الختان .

٢٢ — نداء الرعاة والجبليين، وحكاية الأصوات، وصياح الصيد، وصياح الطرق، ويجب الحصول على الأغانى أن يمارس الانسان شئون الحياة من المهد إلى اللحد : ميلاد وطفولة وختان وواجبات دينية وسياحات وعمل وصيد وحرب وزواج وولادة وأمراض وجنائز، وكل هذه الحوادث تهيئ المناسبة لمختلف الأغانى .

ويحسن بعد ذلك الشروع فى التسجيل أو التدوين بالنوتة " ويلزم أن تستعمل فى النوتة علامات خاصة " والأفضل أن تصل إلى مرتبة التدوين هذه فى الوقت الملائم من غير تعجل أو إبطاء .

ومن أهم الأمور فى التسجيل أن تبين اللحظة التى تنتهى فيها الأغنية، وقبل هذه اللحظة بنصف دقيقة يقف الانسان أمام المغنى ويداه مبتعدتان ، ثم يقربهما شيئا فشيئا حتى تتقابلا بالضبط عند انتهاء القطعة، وبهذه الطريقة يعرف المغنى اللحظة المناسبة لانتهائه .

ويحسن إذا دعت الحال أن يوضح القائم بالتسجيل لمن يسجل أصواتهم كيف تعمل الآلة، وبذلك يوقظ فيهم الاهتمام والتطلع، وهما أعظم مشجع لهم ولا سيما لمن يترددون فى إعطاء أغانيهم .

ولا يجتنب هذا إلا إذا خيف أن يحول دون نجاح العمل باعتقاد من تسجل أصواتهم أن هناك أرواحا شريرة مؤذية ، وهذا شاذ جدا .

ويحسن تدوين أوزان النقرات بتسجيل شكل الحركات ومختلف الضربات التى لا تستطيع الأسطوانة أن تؤديه .

وحينما يتم التسجيل أو التدوين بالنوتة يحسن أن تتم العمل بالتصوير الشمسى والبيانات، وذلك بتصوير المغنين أو العازفين والآلات التى عزف بها ووضع بيان لكل أغنية ، على أن تكون هذه البيانات على نحو ما فى الكشف الآتى الذى يتبع فى جميع البلاد وان لم يكن تاما . وينبغى أن تجتنب مضايقة الارادات القوية ، وألا تسأل كالممتحن ، واجتهد أن تحصل فى محادثتك على أكثر ما يمكن من المعلومات باتباع بيانات مجموعة الأسئلة .

التعليمات التى تصحب التسجيل

الاسم الكامل لكل مغن أو عازف .

محل إقامتهم بالضبط، وان لم يكونوا مولودين فيه فليبين مسقط رأسهم (وتضاف بقدر الامكان البيانات المتممة : العمر والعمل والدين ونحو ذلك والجنس عند الاقتضاء ، وإذا كان الموسيقى يعرف الموسيقى الأوربية أو سبقت له سياحة فى بلاد أخرى) .

اسم الأغنية أو اللحن وبيان نوعها إن كانت غناء حب أو رقص أو عمل أو أرجوحة الخ وترجمة اسم الأغنية واللغة التى وضعت بها .

الملحق الثانى

التعليمات المطلوبة لتسجيل الموسيقى العربية

لكل فرقة (أوركستر) :

تأليف الفرقة (الأوركستر) وأسماء الموسيقيين .

تبين الآلة التى عزف بها كل موسيقى "الاسم الوطنى وما يرادفه إن وجد" وتوصف الآلات غير العادية بإيجاز .

لكل موسيقى بطاقة خاصة :

الاسم واللقب
العمر
محل الاقامة
محل الميلاد
المهنة
الدين
بيان الجنس أو القبيلة إن اقتضت الحال .
هل يعرف الموسيقى الأوربية ؟
هل ساح ؟
أين تلقى الموسيقى ؟

لكل قطعة مسجلة بطاقة خاصة :

الاسم بالضبط والبيان الخاص إن وجد .
هل عزفت القطعة فى ظروف خاصة وما هى "أعياد ، ساعات اليوم الخ" ؟
هل يعرف الموسيقيون مدى المنطقة التى تعزف فيها هذه القطعة ؟

وصف الآلات التى عزف بها مع أسمائها .

اجتهد أن يكون متن الأغانى بلهجة البلاد ، وبين اسم هذه اللهجة . ولو فرضنا أن متنا من هذه المتون كان حافلا بالأغلاط فانه لا يعدم أن يكون مفيدا ، وهو يسمح للاخصائى بوساطة التسجيل أن يصحح المتن .

أضف بقدر الامكان البيانات الآتية :

(أ) نوع الأغنية وارتباطها بالأعياد أو العادات ولأية مناسبة غنيت .

(ب) بين إذا كانت الأغنية معروفة، ثم بين الجهات المنتشرة فيها .

(ج) القدم : هل يظن المغنى أن الأغنية التى غناها قديمة ولماذا ؟ هل كان يعرفها أبوه وجده ؟

(د) بعض تفصيلات عن الآلات : وصفها وكيف تستعمل ومتى تستعمل وفى أية جهة وهل هى قديمة ؟

ترجمة المتون المغناة بقدر المستطاع ولو كان بها غلط .

هل يظن الموسيقيون أن القطعة قديمة ؟

هل يعرفها الشيوخ حينما كانوا شبابا ؟

يدوّن المتن المغنّى بخط عربى مع ترجمته ولو كان به خطأ ، بأن كان يمثل لهجة خاصة لايعرفها أحد ، وإذا كان هناك شك فى صحة المتن فليبين .

تتمم هذه البطاقات بقدر الامكان :

(ا) بصور شمسية طبقا للبيانات المدونة فى الملحق الثالث وعند الاقتضاء برسوم تقريبية (كروكية) فنيــة .

(ب) ويوضع للآلات بيان يتناول أداءها الفنى والأجزاء التى تتركب منها هذه الآلات .

(ج) يوضع لكل قطعة شرح كاف للمقامات " والمسائل الخاصة " والأوزان ونوع الانشاء التلحينى .

الملحق الثـالث

الصور الشمسية المتممة لتسجيل الموسيقى العربية

(ملخص المحضر رقم ٦ الجلسة الثانية المنعقدة فى يوم الخميس ١٧ من مارس سنة ١٩٣٢)

يجب أن تمثل الصور الشمسية :

(١) مجموع الفرقة (الأوركستر) مع أوضاع الموسيقيين العادية حينما يعزفون .

(٢) صورة لكل موسيقى على انفراد وهو يعزف "إن كان نموذجا للطبقة التى هو منها على الأخص" فتؤخذ له صورة رأسه وحده .

(٣) وإذا كانت الآلة الموسـيقية صغيرة لا تظهر جليا فى الصورة الشـمسية وهى فى يدى الموسـيقى أخذت صورة مكبرة للآلة مع يدى الموسيقى الذى يعزف بها ، وإذا أخفت يداه جزءا من الآلة صورت وحدها .

ولا فائدة من تصوير صور عدة لآلات متشابهة يعزف بها موسيقيون مختلفون ، ويحسن أخذ صور لمختلف الأوضاع ، كأن يصور العازف وهو يعزف بآلته ، وألزم مايكون ذلك فى آلات النقر كالطبول وما شاكلها .

وهذه الصور الشمسية يجب أن يؤخذ موجبها بحجم معتدل (½ ٧ × ١٠) حتى يمكن استعمالها فى الفانوس السحرى .

بيــان المقطوعات التى أتمت اللجنة تسجيلها والتى قامت

بتعبئتها شركة الجراموفون

تنبيـــــه

أعضاء المؤتمر والمعاهد والجماعات العلمية والموسيقيون يمكنهم شراء نسخ من الاسطوانات التى سجلها المؤتمر (وهى المبينـة فيما يلى من الكشوف) . ويمكن الاستفهام عما يختص بهذا الشأن من سكرتارية المؤتمر بوزارة المعارف العمومية

الجوقة العراقيـة

رقم الأسطوانة	اسـم القطعة	وجه	اسم المغني أو العازف	ملاحظات
H.C 20	يا يوسف الحسن...	١		
	» »	٢		
H.C 21	» »	٣		كسرت في أثناء الطريق *
	» »	٤		
H.C 22	ما دار حسنه بشر	١		
	» » »	٢		
H.C 23	راحت ليالي الهنا	١		
	» »	٢		
H.C 24	» »	٣		
	» »	٤		
H.C 25	» »	٥		
	» »	٦		
H.C 26	الويل ويل	—		
	لا تقتلوا حبي تمام	—	محمد أفندي القبانجي	
H.C 27	خذ العيش والهم...	١		
	» »	٢		
H.C 28	كيف يقوى على الهوى	١		
	» »	٢		
H.C 29	» »	٣		
	» »	٤		
H.C 30	» »	٥		
	» »	٦		
H.C 31	مالي أرى الهم	١		
	» »	٢		
H.C 32	» »	٣		
	» »	٤		

* الأسطوانات المكتوب أمامها "كسرت في أثناء الطريق" قد كسر شيها والمنتظر إعادة ثبتها .

(٢ب) الجوقـــة العراقيـــة

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 33	أسمر ولا ذاكرها لى	١	محمد أفندى القبانجى	
	» »	٢		
H.C. 34	أرى آثارهم فأذوب شوقا	١		
	» »	٢		
H.C. 38	من يوم فرحاك	١		كسرت فى أثناء الطريق
	» »	٢		
H.C. 39	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 35	تقاسيم سنطور (أوج)	—	يوسف أفندى باتو	
	» كمانه (عشاق)...	—	صالح أفندى شميل	
H.C. 36	» عود (لامى)...	—	عزورى أفندى	
	» قانون (طبكاه)	—	يوسف أفندى مير زعرور	
H.C. 37	نسمة أوزان على الدف	—	إبراهيم أفندى صالح	
	» الدمبوك (طبله) » ...	—	يهودا أفندى شماس	
H.C. 56	يا صاح وبى جفوف	١	محمد أفندى القبانجى	
	» » »	٢		
H.C. 57	» » »	٣		
	» » »	٤		
H.C. 58	طهر فؤادك بالراحات تطهيرا... ...	١		
	» » » »	٢		
H.C. 59	يا ناعس الطرف	١		
	» »	٢		
H.C. 60	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 61	تقسيم عود حكرى ودشق	—	عزورى أفندى	
	» قانون حجاز وصابات ...	—	يوسف أفندى مير زعرور	

(٢ب) الجوقـــة العراقيـــة

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 62	تقسيم سنطور طاهر وحديدى... ...	—	يوسف أفندى باتو	
	» سنطور سيكاه وطيلاوى ...	—		
H.C. 63	» سنطور عريون وأروفا... ...	—		
	» كمانه محمودى ورشدى... ...	—	—	كسرت فى أثناء الطريق
H.C. 64	» » أجبورى وأفشار ...	—	صالح أفندى شميل	
	» » نواه وأرواح	—		كسرت فى أثناء الطريق
H.C. 114	طلت بالليل ولم تبد صباحا	١	—	
	» » »	٢	—	
H.C. 115	» » »	٣	—	
	» » »	٤	—	

قانون ســـورى

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 107	تقسيم حجاز كار وصبا	—	فوزى أفندى القطلشى	
	تقسيم راست وسيكاه	—		

الجوقـــة التونســـية

رقم الأسطوانة	اســـم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 40	نوبة راست الذيل (الاستفتاح وأول الصدر)	١	محمد بن حسن ومحمد الشريف	
	نوبة راست (باقى الصدر)	٢		
H.C. 41	» (الأبيات)	٣		
	» (البطايحى الأول) ...	٤		
H.C. 42	» (باقى البطايحى الأول والثانى	٥		
	» (» الثانى) ...	٦		
H.C. 43	» (توشيه)	٧		
	» (»)	٨		
H.C. 44	» (بروال)	٩		
	» (دروج)	١٠		
H.C. 45	» (الخفيف)...	١١		
	» (الختم)...	١٢		

(تابع) الجوقـة التونسـية

رقم الأسطوانة	اســم القطعة	وجه	اسم المغني أو العازف	ملاحظات
H.C. 46	نوبة راست (العادة)	١	محمد بن حسن ومحمد الشريف	
	« («)	٢		
H.C. 47	يا أهل ودى (قصيدة)	—		
	أقبل البدرق الصباح وبا الأحمر ...	—		
H.C. 48	كم دعيا لتيركم فأبيا (قصيدة)... ...	—		
	زارنى متتى (موشح) وآل قوى ...	—		
H.C. 49	ألحاظ ظبى (قصيدة)	—		
	انظر لحال وما جرال (موشح)... ...	—		
H.C. 50	استخبار طبع الرهاوى والذيل ...	—		
	« « العراق والسيكاه ...	—		
H.C. 51	قصيدة طبع الحسين	—		
	طبع الراست والرمل مايه	—		
H.C. 52	« النوا والأصبهين	—		
	« رست الذيل والرمل	—		
H.C. 53	« الأصفهان والمزموم	—		
	« المايه ومجير سيكاه	—		
H.C. 54	لا إله إلا الله	—		
	اجليها يا ماشطه	—		
H.C. 55	تحلية الطاهر	—		
	عظوا الله وعظوا...	—		
H.C. 83	هاونهم شبح بالعين	—		
	فى غيتى يا بيا	—		
H.C. 84	مطمور جل النواعير	—		
	وشم يا وشام...	—		
H.C. 85	الى رق بات مرتاح	—		
	يا نارى يا كير طانى	—		
H.C. 86	رقص البطة...	—		
	« غزال...	—		

ألحان تركيـة

رقم الأسطوانة	اســم القطعة	وجه	اسم المغني أو العازف	ملاحظات
H.C. 77	كردل جاز كار واسيل أفندى ..	١	مسعود جميل بك (طنبور)	
	« « « « ...	٢		
H.C. 78	جاز كار سماعى مرحوم جميل بك ...	—		
	زيبق (رقص)	—		
H.C. 79	متعرا	—		
	خلق شرق (مغنى وطنبور)	—		

الجوقـة الجـزائرية

رقم الأسطوانة	اســم القطعة	وجه	اسم المغني أو العازف	ملاحظات
H.C. 10	توشيه	١	الحاج العربى بن صارى ورضوان بن صارى	
	«	٢		
H.C. 11	شمس العشية تصفر	١		
	« « «	٢		
H.C. 12	سرق الفتى	١		
	«	٢		
H.C. 13	لا زال دهرك	١		
	« «	٢		
H.C. 14	الكرسى ــ رانى نهواك	١		
	باقى رانى نهواك والانصراف ...	٢		

(تابع) الجوقة الجزائرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغني أو العازف	ملاحظات
H.C. 15	استخبار وليالي	—	الحاج العربي ابن صارى ورضوان بن صارى	
	يا مقابل	—		
H.C. 16	كن في عشق على حذر	—		
	بتنا في هنا	—		
H.C. 17	على من ما كون	—		
	قطر الندى	—		
H.C. 18	عيا بكم كل أرض	—		
	لم ترى الزهر	—		
H.C. 19	لاح البنفسج	—		
	الورد يفتح في الخدود	—		
H.C. 87	لم دير الجزائر	—		
	يا عشاق	—		
H.C. 88	الربيع أقبل يا إنسان	—		
	سل عرمك...	—		
H.C. 89	ما الغمام يبكي	—		
	تلمسان يا عليا	—		
H.C. 90	هاجرا على الشكر...	—		
	قتلني من غير شرع...	—		

الجوقة المراكشية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغني أو العازف	ملاحظات
H.C. 1	البيت والطبع	—	السيد محمد الشويكة	
	توشيه	—		
H.C. 2	أهلا بكم	—		
	حي حي	—		
H.C. 3	بوم عجيب	١		
	» »	٢		

(تابع) الجوقة المراكشية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغني أو العازف	ملاحظات
H.C. 4	لو تكامل	—	السيد محمد الشويكة	
	حج بالحى	—		
H.C. 5	بكاس النار...	—		
	كل من يهوى	—		
H.C. 6	حيى الغير بجمالكم	—		
	فيتك وتوشيه	—		
H.C. 7	صبحنا في روض	—		
	يا عشاق قد أعيا صبري	—		
H.C. 8	أهدى نسيم الصبا	—		
	مالت القربا وكيف يسرّج	—		
H.C. 9	حي حين زيفه	—		
	يجول ترى المعاني...	—		
H.C. 70	سلام على أهل	—		
	باير وبق الفريق...	—		
H.C. 71	أتاني زمان بما أرتضي	—		
	أتم مقصده...	—		
H.C. 72	لا تزيدها على سعدى يا	—		
	وأسهت مشرقا	—		
H.C. 73	فلا قوة عندي	—		
	لا فرق الله شمل العاشقين	—		
H.C. 74	وعزه الله	—		
	لم أظهر الوك	—		
H.C. 75	حبيبك من خلق العباد	—		
	عمري عليك تشوقا	—		

ألحان مصرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغني أو العازف	ملاحظات
H.C. 120	قل لي رأيت ايه	١		
	» »	٢		
H.C. 120	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 120	» »	٥		
	من حبك أرمى بقربك...	٦		
H.D. 3	فؤادي من خاطك	١		كررت في أنا بالطريق
	» »	٢		
H.D. 4	يا رسل شرف	—		كررت في أنا بالطريق
	طال الجفا من محبوبي	—		
H.D. 5	حل الملاح أنت الأمير...	١	محمد أفندي نجيب	
	» »	٢		
H.D. 6	حظ الحياة	١		
	» »	٢		كررت في أنا بالطريق
H.D. 7	ليك أنا حبك	١		كررت في أنا بالطريق
	» »	٢		
H.D. 8	قده المياس زود وجدي...	١		
	» »	٢		
H.D. 9	» »	٣		
	أهل الجمال والصفا (موال)... ...	٤		

ألحان المرحوم الشيخ سيد درويش

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغني أو العازف	ملاحظات
H.C. 99	دقت طبول	١		
	» »	٢		
H.C. 100	أدي الشمس والقمر	—	محمد أفندي البحر	
	لما أشوف ورد الخدود	—		
H.C. 101	أنا المصري — يا حياة الروح ...	—		
	ده وقتك وده يومك	—		

(٢م) ألحان مصرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغني أو العازف	ملاحظات
H.C. 91	فريد المحاسن يالي...	١		
	» » »	٢		
H.C. 92	من يوم عرفت الحب	١		
	» » »	٢		
H.C. 93	شربت الصبر	١		
	» »	٢		
H.C. 94	أسير العشق...	١		
	» »	٢		
H.C. 95	» »	٣		
	» »	٤		
H.D. 1	أعشق أنا الناس حبك	١	داود أفندي حسني	
	» » »	٢		
H.D. 2	ما أحب غيرك	١		
	» »	٢		
H.C. 96	كل يوم أشكي من جراح قلبي... ...	١		
	» » » »	٢		
H.C. 97	طف بكاس الراح	١		
	» » »	٢		
H.C. 98	نور العيون شرف...	١		
	» » »	٢		
H.C. 116	أصل الغرام نظرة...	١		
	» » »	٢		
H.C. 117	كادني الهوى	١		
	» »	٢	عزيز أفندي عثمان	
H.C. 118	» »	٣		
	بتحبي يا قلبي حظك	—		
H.C. 119	في البعد ياما	١		
	» »	٢		

(تابع) ألحان مصرية

موشحات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 22 ✓	ليالى الوصل — يانديمى ... ... هجرنى حبيبى ولا ذنب لى — ياقوام البان	— —		
H.C. 140	ياغزالا قد أثار القلب — املالى يابدرى — بدرى أدر كأس الطلا — مائس الأعطاف	— — —		
H.C. 131 ✓	كليم الفؤاد — هبت رياح الجنة ... هجرنى فدعنى — ياغزالا ماس عجبا...	— —		
H.C. 133	ناعم الخد المورد — هات بدرى شمس راحى — جل من قد صاغ... طاف بالأقداح	— —		
H.D. 23	زالت الأتراح ... ... ياجميل الأقمار — املالى الأقداح — رشيق القد — ياحلو الى...	— —	الشيخ درويش الحريرى	
H.C. 14:	أنا لا أسمع الملام — أمل بجمالك — ياهلالا ... ... هل على الأستار — هجرنى حبيبى ولا ذنب لى (باقى)	— —		
H.C. 139 ✓	كل السحر — بالذى أسكر ... ... غنى بطرفك — أحرى قرا... ...	— —		
H.C. 148	يوم تودوف — سبحان رب كمالك والشابة صدف ... ... ياحسن المعانى — سهدى الطل مايسرك	— —		
H.C. 134	ريم فلا — قام يسعى ... ... بدا برق كفه	— —		

(تابع) ألحان مصرية

موشحات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 10	فى سبيل الحب — من كنت أنت حبيبه وسع الجبين — أيها المرض — أفدى علا	— —		
H.D. 11	برزت شمس الكمال ... ... غصن بان قد تبدى — مرج على ريم رامه — هات اسقنى — ما احتيال	— —		
H.D. 12	بالبارد الكبير والغلالة... ... ... رشيق القد — رماه بسهم	— —		
H.D. 13	ليلة الوصل — تنعش الأرواح ... جل منشى — زارنى منيتى — كلل الحب	— —		
H.C. 135 ✓	زارنى ياحى المحيا... ... ... « « «	١ ٢		
H.C. 136 ✓	أشرق البدر المتلى ... ... انشغلوا لى — قد تركت...	— —	الشيخ درويش الحريرى	
H.C. 137	إن يكن ساقى الندامه — دولة الاسعاد قل لمشرق الطباع — أشهر يا — محبوبى قصد نكدى	— —		
H.C. 138	افرغ الروض — طال ليلى ... ... هى مليح يخجل — ياغصن البان ...	— —		
H.C. 139	املا واسقنى — ياهلالا ... ... جل ايش — ليالى طوال	— —		
H.C. 140 ✓	جل من أنشا جمالك ... ... شادن بالحظ — أبى ياحى الجمال ...	— —		
H.C. 141	لما بان حى الغضبان ... ... بغصن لما بان — ليت شعرى	— —		
H.C. 142 ✓	لم ولازم ... ... آه من جور الغزال — يامن رمى القلب — ما العين أبصرت	— —		

(تابع) ألحان مصرية

موشحات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 143	ياساقى النـدمان — صاح خبر فاتر — نجوم الليل	—	الشيخ درويش الحريرى	
	اسقنى الراح — ياغزالا زان عينه — فتنا مطرب	—		
H.C. 144	زى العقد — لم تحو الحان... ..	—		
	بدت من الخدر — لم باجان الحيا	—		

مغنى بـلدى (أغانى شعبية)

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 108	آمال ياعينى أنا مال ياعينى	—	محمد أفندى العربى	
	حلو يارمان بلاده	—		
H.C. 109	وبس خطيف...	—		
	رقص الغوازى	—		
H.C. 110	مين الحسود فيا عود	—		
	بكره السفر ياحبايب	—		

عــوالم

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 112	معاهر ياعود قرنفل	—	الست أنوسه المصرية	
	الليله الحنه	—		
H.C. 113	زفة العروسة " ياطالعة طلعة البدر "	—		
	» » واظهر بوجهك	—		

(تابع) ألحان مصرية

(مزمار) طبل بلدى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 102	الحاج الحمل — شجرة الفل... ...	—	جوقة الحاج طه أبو مسعود	
	الرقص الاسكندرانى	—		
H.C. 103	رقص بلدى...	١		
	» »	٢		
H.C. 104	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 105	الرقص العربى	١		
	» »	٢		
	رقص واحدة ونصف	—		كسرت فى أثناء الطريق
	يارب توبه	—		»
H.C. 106	ميزان الزرعى	—		
	الساعى الثقيل	—		

عــرب الفـيوم

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 80	الى جبل ماسى طالع جديد	—	—	
	أول ماتبدى بالزين	—	—	
H.C. 81	نشيد الفلاحين (لجلالة الملك) ...	١	—	
	» » (») ...	٢		
H.C. 82	» الصيادين (») ...	١		
	» » (») ...	٢		

زار سودانى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 111	زفة الطنبورة...	—	جوقة الست فاطمه الشاميه	
	يابو مرايه	—		

زار مصرى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 76	عـــه سلطان	—	جوقة الست أم إبراهيم	
	ورى نجـدى	—		

(تابع) ألحان مصرية

أوزان على الرق

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
	تسعة أوزان بالرق	—	مصطفى أفندى العقاد	كررت فى أثناء الطريق
	خمسة عشر وزنا بالرق	—	«	«

مولوية (أتراك)

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 120	النعت الشريف	١		
	« «	٢		
	تقسيم ناى يالى	—		كررت فى أثناء الطريق
H.C. 121	تقسيم يالى ناى	—		
	بشرف دورى كبير	—		
H.C. 122	أيين الشريف يالى	١		
	السلام الثانى	٢		
H.C. 123	باقى السلام الثانى	٣		
	السلام الثالث	٤		
H.C. 124	السلام الثالث "باقى"	٥		
	« «	٦		
H.C. 125	السلام الرابع	٧		
	البشرف والدارج	٨		
H.C. 126	التقسيم الأخير من العين	٩		
	شمس سلطان وله	١٠		
H.C. 127	الكليك	—		

طريقة الذكر الليثى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 65	يارب بأهل الحبيب محمد	—	الشيخ أحمد الباشى	
	قبابك مقصود	—		
H.C. 66	أرواح نبان ملانسة حمرا	—		
	يا ساقى الظعن	—		

(تابع) ألحان مصرية

(تابع) طريقة الذكر الليثى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 67	يخ يا حى	—	الشيخ أحمد الباشى	
	ناشدتك الله	—		
H.C. 68	أنتا أدركا	—		
	ياصاحب الهم سلامى	—		
H.C. 69	جعلنى غرامى فى عشقك مثل	—		
	وحى طيبا نداى الحان	—		

ألحان الكنيسة القبطية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
	أبى ناف شوبى – أبأورو	—		كررت فى أثناء الطريق
H.D. 14	تن أوأوشت – شيره ماريا – الليلويا	—		
	شيره نيار يا – بى ماى رومى	—		
H.D. 15	بى أقاز ماروورت – بى جين يوت – فى هيرف	—		
	صلاة دورة الحمل – صلاة الشكر	—		
H.C. 148	مبالو	١		
	«	٢		
H.D. 16	ثلاث تقديسات – مزمور الأنجيل – الأنجيل	—		
	ختام قانون الايمان	—		
H.D. 17	تقديس الشاروبيم	—		
	مجمع الآباء والقديسين	—		
H.D. 18	خاتمة القداس	—		
	إتاف إين إتاحاى – توك تيل بجوم عن اقران	—		
H.D. 19	المزمور الحزاينى – اوريا مالى	—		
	اوين ايت عن بى – اومونوجنيس – خوافترنا	—		

(تابع) ألحان مصرية

(تابع) ألحان الكنيسة القبطية

رقم الأسطوانة	اســم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 20	الليلو يا — اخرستوس انامتى — ف يانى اوارون...	—		
	ى اوآرى — طوند سين — ي ابثيا — اوبدوس	—		
H.D. 21	ف اتوب — اى افاى — هان اتشو — اثوك غار — الا اى	—		
	ف ايى تاك — انا مرى غار — بكلاوس غار — اركرى جا انون — افنوى ف انابقور	—		
	ن اتوس ترو ا — امين كير يالبصون — ي اتفوت — ماموت ...	—		كسرت فى أثناء الطريق

تقــــرير

عن رحلة فى القطر المصرى (بعد اختتام المؤتمر) لاجراء بحث موسيقى

مقدم من

جناب الدكتور روبرت لاخمان

رئيس لجنة التسجيل

إجابة لما ارتآه حضرات أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية ، قمت برحلة لجهات شتى فى القطر المصرى لدراسة موسيقى البلاد الغنائية والآلية فى بيئاتها الطبيعية ، ونقل نماذج منها بالحاكى (الفونوغراف) . وتفضلت وزارة المعارف، ولها الشكر، بتقديم خمسين جنيها لسد بعض نفقات الرحلة، وقد دفع لى هذا المبلغ على شريطة أن أقدم لها قرصا (أسطوانة) من كل نوع من أنواع الأقراص التى أخذت فى خلال رحلتى. وهذه الأقراص سترسل إليها من دار حفظ الأسطوانات ببرلين عند ما تسمح الحالة المالية لهذا المعهد باستخراج هذه الأقراص وطبعها بالكهرباء، لأن حال المعهد المالية الآن مصابة بنقص شديد . ولم يكن الغرض من رحلتى تصيد قطع موسيقية قومية بطريق المصادفة ، ولكننى اتبعت خطة واضحة مرسومة ، وهذه الخطة تشتمل على دراسة جميع الأقطار التابعة للتمدين الاسلامى ، والغاية منها دراسة هذه الموسيقى بكلياتها وجزئياتها مع أخذ نماذج مميزة لها بالفونوغراف توصلا إلى عمل بيان تفصيلى دقيق لذلك .

كانت رحلتى فى مصر ترمى إلى تأدية الغرض نفسه الذى قامت به لجنة التسجيل التى كان لى شرف رياستها كما كان الغرض منها أن تكون حلقة اتصال الدراسات السابقة التى خصصتها بالموسيقى المغربية والطرابلسية ولم يسبق نشر نتائج هذه الدراسات إلا فى مقالات مجزأة ، فنشرت مقالة فى سنة ١٩٢٣ بالسنة الخامسة من (Archiv. f. Musikwissenschaft) بشأن موسيقى مدينة تونس وأخرى نشرت فى (Festschrift f. Johannes Wolf.) فى سنة ١٩٢٩ ببرلين وكانت تبحث فى آلات البدو الموسيقية وارتباطها بالموسيقى اليونانية القديمة . وقد أخذت فى هذا الحين أقراصا (أسطوانات) عددها نحو ٣٠ أسطوانة من طرابلس وتونس والجزائر وقد قمت الآن بتحليلها . أما فيما يتعلق بالموسيقى العربية من الوجهة النظرية فانى قمت بدراسة رسائل الكندى الموسيقية بمساعدة حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى وقد أخرجنا رسالة منها (فى برلين سنة ١٩٣٠) مع الشرح والمتن وأشرنا إلى أهميتها من حيث إنها مستند قديم .

وإنه بالنظر إلى مهام وظيفتى فى برلين كان لا بد من قصر زيارتى على شهر واحد وحصر أبحاثى مؤقتا فى الموسيقى المصرية الريفية وقد اتخذت البلاد الآتية مراكز لى :

من ٧ إلى ١٦ من أبريل ، طنطا (لزيارة قرى الدلتا) .

« ١٨ « ٢٧ « « ، لزيارة الأقصر والواحة الخارجية .

« ٢٨ « ٢ « مايو ، « الفيوم .

« ٣ « ٦ « « ، « القنطرة (لسماع بدو شبه جزيرة سينا) .

وقد سمعت وسجلت أمثلة كثيرة من الغناء والموسيقى الآلية ، ولا يمكن بالطبع إعطاء وصف شاف عنها إلا بعد تحليل ما اشتملت عليه الأسطوانات . أما فى تقريرى هذا فسأذكر بعض أمور جوهرية :

فى الدلتا — تمتاز موسيقى الفلاحين فى الجهة الشمالية كما عرفتها سكان الدلتا عن موسيقى الجهة الجنوبية بسعة نطاقها وثراء ألحانها . وهى فى تراكيبها قريبة جدا من أبسط أنواع موسيقى المدن ، ولكنها بالطبع لا تتأثر بنظام موسيقى المدن . وهناك نوع من الغناء المأثور عنهم وهو من النظم المطلق الايقاع تتغنى به الرجال ويسمى موالا ، وهذا فى الغالب يغنى على الأرغول . وطريقة استعمال الأرغول ونوع النغم واتحاده مع الموال يمكن اعتبارها من مميزات موسيقى الفلاحين فى الوجه البحرى . وقد لاحظت بدقة نغمات الأرغول المختلفة التى تنشأ من استعمال قطع من الغاب يركب بعضها فوق بعض ، وبها ثقوب . وبهذه الجهات أيضا أنواع عدة من أغانى النساء ، تغنى فى الولائم والأفراح وعند اشتغالهن فى جنى القطن أو التسلية .

الوجه القبلى — أما موسيقى فلاحى الوجه القبلى فتجنح نحو أغانى بلاد المغرب فى الإيقاع والتلحين، وهنا كما فى الشاطئ الشرقى لتونس يمكن أن يكون السكان قد أخذوا عن البدو أشكال الأغانى .

وقد حانت لى فرصة وأنا بالأقصر لدراسة نوع من الأغانى خاص بمصر ، وهو ما يتغنى به الملاحون فى النيل . ومن المحقق أن هذه الأغانى ليس لها مثيل فى الجهات الأخرى من شمال افريقية التى ليس بها مجارى أنهار خصيبة ينضب معظمها ويجف . وقد قضيت بالأقصر وقتا فى سماع الأغانى النوبية، للحصول على فكرة عن الفن الصوتى لسكان الجهة المجاورة للجنوب ، وقد لحظت فرقا أساسيا فى النوبيين ومن يجاورهم شمالا فلم يكن هذا الفرق فى لغتهم فحسب ، بل كذلك فى الفن والإلقاء .

أما فى الواحة الخارجية فإنى (كما فعلت فى الدلتا) بحثت فى أغانى الرجال والنساء والأولاد بحثا دقيقا وهذا فى الحقيقة استمرار العمل نفسه الذى قمت به فى تونس والجزائر والذى هو على أهميته لا يعنى به عادة إلا قليلا .

الفيوم — هناك علاقة موسيقية كبيرة بين البدو الذين يعيش معظمهم فى أكناف الواحة والذين اتخذوا فى حالات كثيرة موطنا لهم وبين بدو تونس ، وبخاصة طرابلس ، وتمس هذه العلاقة أيضا فى الإلقاء والخلاف الوحيد إنما هو فى التسمية وعدد تراكيب الألحان الذى يقل فى مصر ، ويزيد حيث اتجهنا إلى تونس ، وبحسب ما أعلمه يعود إلى التناقص فى الجزائر . ولفهم هذا يلزم الإنسان أن يتبين تاريخ تجوال قبائل البدو وبذلك يمكن الوقوف على ما إذا كان عدد الطرق التى فى موسيقى البدو المصرية تمثل الحالة الأصلية أو أنها على النقيض من ذلك حصل بها اضمحلال فى أثناء جولان البدو عند عودتهم إلى البلاد الشرقية .

شبه جزيرة سينا — إن أغانى شبه جزيرة سينا تختلف اختلافا شديدا عن أغانى البدو فى الجهات الغربية والتى تغنى فى الفيوم . وإنى قابلت أفرادا كثيرين من قبائل البدو بمحطة الحجر الصحى (الكرنتينة) بالقنطرة ، فأظهر كثير منهم مهارة موسيقية وانشراحا للغناء ، وقد غنوا علاوة على طرق الغناء الصوتى الصافى أغانى على الرباب ، ونساؤهم يمكن استماعهن للغناء . ومع ذلك لا يمكن البت بشأن موسيقى البدو الشرقيين إلا بعد تعرف الموسيقى فى الشام وشبه جزيرة العرب . ويمكن القول مع ذلك بأن طراز الغناء البدوى الذى على وتيرة واحدة يمتد من النيل إلى المغرب ، ولكن أمثلة الموسيقى البدوية الأسيوية التى سمعتها فى شبه جزيرة سينا هى من تقاليد مختلفة ولو أنها ذات صلة بها .

هذا وبعد أن قمت بالرحلة، أريد أن أعبر عن شكرى لجميع من عاونونى من الأشخاص وهم حضرات: الدكتور الحفنى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف، ومحمد أفندى عارف المفتش بوزارة الزراعة بطنطا، والدكتور أحمد حسين المفتش بوزارة الزراعة، وحضرة أحمد رشدى بكفره، وحضرة عبدالرحمن محمد زيدان بأبى جندير (بالفيوم)، والدكتور محمد عبد الخالق بالقنطرة، وكذلك جميع من أسمعونى غناء وآلات موسيقية .

وأرجو أن تكون رحلتى ذات فائدة من جملة وجوه ، إذ ربما كان لها بعض الأهمية من وجهة البحث الموسيقى ، وقد أبانت أن الموسيقى المصرية الريفية من بعض فروعها ترتبط ارتباطا وثيقا بموسيقى جيرانها على جانبى القطر المصرى ، وهذا أمر هام لدراسة الموسيقى العربية فى المستقبل جملة . أما عن

القطر المصرى نفسه فقد حاولت أن أمهد الطريق لعمل وصف موسيقى عنه ومثل هذا الوصف يحتاج إليه على الأقل بقدر ما يحتاج إلى معرفة المظاهر الأخرى لحياة المصرية واللهجات. ولكن هـذا يحتاج إلى استطلاع جهات القطر المصرى ، ومديريتى المنيا وأسيوط، والواحات الشمالية، وصحراء العرب .

ولا تحصر فائدة ما قمت به فى البحث العلمى بل تتعداه الى الموسيقى العملية بمصر فى الوقت الحاضر. فمن الممكن أن موسيقى المدن تستمد قوة جديدة من الموسيقى الريفية كلما أمكن معرفتها معرفة أدق . وسأعمل بإرشاد حضرة صاحب السعادة عبد الفتاح صبرى باشا وكيل وزارة المعارف ، فأبدأ باستيعاب الأقراص(الأسطوانات) الشاملة لأغانى الملاحين إذ أنها ربما تكون إلهاما للملحنين فى وضع أناشيد بحرية. وآمل أن الأسطوانات الأخرى تساعد على تذكير المصرى المثقف بما يملكه من ذخائر الفن الموسيقية لسكان بلاده ، فاذا نجح فى أن يستمد تلك الروح، فان ذلك ينهض بموسيقاه ويحول بينه وبين الخطر الدائم، وهو خطر تسرب الموسيقى الأجنبية إلى الأغانى المصرية .

٢ — لجنة المقامات والإيقاع والتأليف

التقرير العـام

ابتدأت اللجنة بعقد أول جلسـة لها فى يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة صباحا وقد انتخب بإجماع الآراء الأستاذ رءوف يكتا بك الأستاذ بمعهد الموسـيقى باستامبول رئيسا والأستاذ صفر على أفندى الوكيل الفنى بمعهد الموسيقى الشرقى سكرتيرا لهذه اللجنة .

وقد عقدت اللجنة تسع عشرة جلسة ، منها جلستان انتقلت فيهما إلى لجنة السلم للاشتراك فى أعمالها.

ثم نظرت اللجنة فى بعض التقارير المقـدمة إليها من بعض أعضاء المؤتمر ومن بعض الموسيقيين خارج المعهد . وبعد أن درست هـذه التقارير قررت إحالة اثنين منها على لجنتى السلم والتعليم وأهملت منها ما لم يكن مؤيدا بالمستندات الكافية .

أما الكشوف وباقى التقارير فقررت اللجنة قبولها وهى الآتى بيانها :

١ — كشف بالمقامات الشرقية وعددها ٩٥ مقاما مقـدم من جناب البارون دى ارلنجر وقد شاركه الشيخ على درويش فى ترتيبها بحسب درجاتها الأساسية وتحليلها إلى أجناس .

٢ — كشف بالإيقاعات الشرقية وعددها ١١١ إيقاعا مقدم من جناب البارون دى ارلنجر بالاشتراك مع الأستاذ على درويش .

٣ — تقرير مقدم من جناب البارون دى ارلنجر عن الموسـيقى المغربية الأندلسية الأصل ومعه ثلاثة تقارير عن النوبة الأندلسية :

(ا) النوبة الشائعة عند الجزائريين .
(ب) « « التونسيين .
(ج) « « المراكشيين .

٤ — كشف بثلاثين إيقاعا مستعملة فى سوريا وعلى الأخص فى حلب مقـدم من الأستاذ على درويش .

٥ — كشف بالمقامات المستعمـلة فى بلاد العراق وجزيرة العرب مقـدم من الأستاذ سامى الشوا أفندى .

٦ — تقرير مقدم من حضرة الأستاذ على الجارم عن التأليف الغنائى بمصر .

وقد فحصت اللجنة أيضا جهازا خاصا بضرب بعض الأوزان العربية والتركية، وعددها ثلاثون ، ابتكره حضرة السيد أفندى عبد الحميد ، ورأت صلاحيته لأن يكون آلة تساعد فى تدريس الايقاعات ، على شرط أن يقوم صاحبها بالاصلاح الذى رأت اللجنة لزومه .

وقد والت اللجنة اجتماعها فى الصباح والمساء للنظر فى جميع الأسئلة والتقارير الخاصة بها .

(ا) المقامات :

١ — حصرت اللجنة جميع المقامات المستعملة فى مصر وعددها اثنان وخمسون .

٢ — ورتبتها على حسب الدرجة الأساسية لكل منها (انظر محضر الجلسة السادسة) .

٣ — ثم حللتها إلى الأجناس المكونة لها .

٤ — ثم نظرت اللجنة فى جميع المقامات المستعملة فى بلاد سوريا وحلب ومراكش والعراق وجزيرة العرب ، وقارنت بينها وبين المقامات المستعملة بمصر .

وقد تبين للجنة ما يأتى :

(أولا) أن جميع المقامات المستعملة بمصر مستعملة أيضا فى سوريا وحلب ، غير أن مقام العشاق المصرى يسمى هناك حسينى بوسلك .

(ثانيا) المقامات المستعملة بمراكش ، وعلى الأخص فى تونس ، وعددها ١٨ وجد منها ١٧ مقاما تستعمل بمصر، غير أن أسماءها تختلف عن أسماء المقامات المستعملة عندنا ، وبعضها يختلف فى سيره الفنى، ومقام واحد وهو (طبع عراق العجم) يقابله مقام (سلطانى العراق) وليس مستعملا بمصر (انظر جلسة ١٧) .

(ثالثا) المقامات المستعملة فى بلاد العراق وجزيرة العرب وعددها ٣٧ منها ١٥ وجد لها مقابل بمصر، والباقى لا يوجد لها مقابل (انظر الجلسة الثانية عشرة) ويمكن تحليل الخمسة عشر مقاما المذكورة إلى أجناس مادامت تشابه التى سبق تحليلها .

٥ — ناقشت اللجنة فى السؤال الخامس وقررت الاجابة عنه بالآتى :

”إنه ليس من الضرورى أن يقيد المؤلف بالابتداء من أية درجة كانت لأى مقام كان على شرط مراعاة غماز النغمة (la dominante) الذى لا يلزم أن يكون دائما الخامسة (la quinte) بالنسبة لأساس المقام فى الموسيقى العربية. ومعنى ذلك أن المؤلف فى مقام الحير مثلا الذى يظن وجوب الابتداء فيه

من درجة الحير ، ليس ملزما أن يبتدئ منها ، بل إن له الحرية التامة عندما يريد التلحين من ذلك المقام أن يتخذ أية درجة تكون مجاورة لغمازه وملائمة له . ويشترط أيضا الرجوع إلى أساس النغمة الأصلية .

إن حضرات الأعضاء متفقون على أن الأصول الفنية المتواترة لا تقف حجر عثرة أمام خيال المؤلف ، فلا محل إذاً لتغيير قواعد المقامات ، لأن سبب وجود هذه القواعد مرتبط بالمستلزمات الفنية والتكوين وطريقة معالجة هذه المقامات . ومن الضرورى أن ينتهى الملحن بقرار المقام الذى استعمله .

(ب) الايقاع :

١ — نظرت اللجنة فى التقرير المقدم من معهد الموسيقى الشرقى عن العشرين ايقاعا المستعملة فى مصر وتحليلها والنماذج الفنية المبينة فيها تلك الايقاعات فأقرتها (انظر الجلسة الثامنة) .

٢ — نظرت اللجنة فى باقى الايقاعات المستعملة فى البلاد العربية ووافقت عليها .

(أولا) الايقاعات المستعملة فى سوريا وحلب مع النماذج التلحينية عليها وعددها ثلاثون .

(ثانيا) الايقاعات الشرقية بدون نماذج تلحينية عليها وعددها ١١١ وقد سبقت الاشارة إليها .

(ج) التأليف :

أما فيما يختص بالأسئلة من ١ — ٧ من هذا الموضوع ، فان اللجنة نظرت فى التقرير المقدم من المعهد الشامل لجميع أنواع التأليف الآلى والغنائى المستعملة فى مصر وميزاتها وعلاقتها بالايقاع ووافقت عليه (انظر جلسة ١٣) .

ثم قرأت التقرير المقدم من حضرة الأستاذ على الجارم وقررت ضمه إلى التقرير المذكور .

ثم نظرت اللجنة فى التقارير الثلاثة المقدمة من جناب البارون دى ارلنجر عن النوبة الأندلسية ببلاد مراكش وتونس والجزائر، واستحضرت رؤساء الفرق الموسيقية لهذه البلاد ، وقد حضروا المؤتمر، فأقروا ماجاء بهذه التقارير . ثم تيسر للجنة عمل المقارنة بين هذه الأنواع من التأليف وماهو مستعمل وما هو غير مستعمل بمصر (انظر جلستى ١٥ و ١٦) ، واستدعت اللجنة أيضا رئيس الفرقة الموسيقية العراقية وسؤاله عن أنواع التأليف الغنائى والآلى فى بلاد العراق ووجدت خمسة منها غير مستعملة بمصر ، وأن سائر التأليف الغنائى والآلى المستعمل بمصر هو كذلك مستعمل عندهم ماعدا ”التربالوج“ (محاورة بين ثلاثة) و”التحميلة“ فانهما غير مستعملين هناك (انظر جلسة ١٥) .

ثم قال الأستاذ علي درويش إن جميع التأليف الغنائي والآلي المستعمل بمصر مستعمل بسوريا ما عدا "التريالوج" .

ثم ناقشت اللجنة طويلا في السؤال الخامس من هذا القسم وقررت أن يكون الرد عليه هكذا :
"باب الاجتهاد مفتوح" .

يظهر من التفصيلات المقدمة الذكر أن الأعمال الجسيمة التي قامت بانجازها هذه اللجنة كانت من الأهمية بمكان . ونعتقد أن هذه أول مرة حصل فيها تحليل المقامات العربية المستعملة بمصر وغيرها من البلاد العربية إلى أجناس . وسيكون لهذا العمل العظيم اهمية خاصة في الدراسات المستقبلة ، وسيكون الغرض منه وضع قواعد علمية للموسيقى العربية تجعلها متينة الأساس .

أما المجهودات التي بذلتها اللجنة في موضوع فحص إيقاعات الموسيقى العربية فانها لا تقل أهمية عن سابقتها . وكثيرا ما اختلف بعض المؤلفين في تصوير هذه الايقاعات الكثيرة العدد ، حتى إن من كانت لهم رغبة في الحصول على صورة صحيحة منها كانوا دائما مترددين في أبحاثهم .

وقد نجحت اللجنة في تبسيط هذه المسألة إذ حصرت جميع الايقاعات ، سواء المستعمل منها بمصر والمستعمل في البلاد العربية الأخرى ، وحللتها مع بيان الحركات الخاصة بها ، وكتبت نماذج تلحينية على أغلب هذه الايقاعات .

وقد كانت الأسئلة الخاصة بالتأليف المطروحة على اللجنة موضوع بحث مستفيض مصحوب بما يؤيده من التقارير المقدمة للجنة . وإذا رغب أحد في الوقوف على ما جاء بمحاضر الجلسات الخاصة بالتأليف فنحن على استعداد لتلاوتها عليه حتى يمكن أن يأخذ منها فكرة صائبة .

وبالاجمال يمكننا أن نقول إن لجنة المقامات والايقاع والتأليف قدرت أهمية ما ورد في برنامج أعمالها وأتمت مهمتها بأمانة وإخلاص »

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رءوف يكتا	صفر علي

بعض محاضر لجنة المقامات والايقاع والتأليف

قد رأينا أن نثبت هنا بعض محاضر جلسات هذه اللجنة في أسبوعي الإعداد اللذين تقدما الأسبوع الرسمي للمؤتمر وذلك لأهمية ما ورد بها إتماما لتقريرها العام :

محضر الجلسة الثالثة

اجتمعت لجنة المقامات والايقاع والتأليف في يوم الأربعاء ١٦ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف بك يكتا وسكرتارية صفر أفندي علي وبحضور حضرات :

الأستاذ مصطفى بك رضا ، والأستاذ داود أفندي حسني ، والأستاذ الشيخ درويش الحريري ، والأستاذ الشيخ حسن المملوك ، والأستاذ الشيخ علي درويش ، والأستاذ جميل عويس أفندي ، والأستاذ كامل الخلعي أفندي ، والأستاذ سامي الشوا أفندي ، والأستاذ محمد أفندي عبد الوهاب .

وتباحثت في حصر المقامات المستعملة في مصر واستقر رأيها بعد المناقشة على حصر المقامات الآتية :

بكاه — فرحفزا — شت عربان — حسيني عشيران — عجم عشيران — شوق افزا — طرز جديد — عراق — راحة الأرواح — دلكش حوران — فرحناك — بسته نكار — أوج — راست — سوزناك (بلاز ركوله) — ماهور — حجاز كار — ساز كار — شورك — نهاوند — كرديلي حجاز كار — نوأثر — نكرز — بستنيكة — طرز نوين — رهاوي — نهاوند كبير — زنكلاه — كردان مصري — دلنشين — نهاوند مرصع (المشهور بالسنبلة نهاوند) .

ثم أرجأت اللجنة حصر سائر المقامات للجلسات التالية ، ورفعت الجلسة حين كانت الساعة السابعة والنصف »

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رءوف يكتا	صفر علي

محضر الجلسة الخامسة

اجتمعت لجنة المقامات والايقاع والتأليف فى صباح يوم الجمعة ١٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة :

الشيخ حسن المملوك وكامل الحلعى وداود حسنى وسامى الشوا والشيخ على الدرويش والشيخ درويش الحريرى وجميل عويس .

ثم تلا حضرة مصطفى بك رضا الكتاب الوارد من جناب البارون دى ارلنجر ويتلخص فى أن جنابه يأسف جدا لأن صحته لا تسمح له بحضور المؤتمر، ويود أن ينيب عنه مصطفى بك رضا فى هذه اللجنة، وأنه سبق لجنابه أن درس وحلل مع الشيخ على درويش كل المقامات والضروب المقدمة للجنة ، ويرغب جنابه فى أن يخبر بكل الملاحظات التى تبديها اللجنة عن كل إيقاع ومقام ، وأن يسمح لسكرتيره منوب أفندى السنوسى بحضور جلسات اللجنة بدون أن يكون له أى رأى . فقرر حضرة الرئيس أن ينظر فى الجلسات القادمة فيا قدمه جنابه إلى اللجنة وأن يعطى عندئذ حضرة سكرتير البارون صورا من محاضر الجلسات الخاصة بحثها ليرسل بها الى جنابه .

ثم عرض سكرتير اللجنة البيان الخاص بالتقارير المقدمة من بعض الفنيين وبعض أعضاء المؤتمر وهى :

١ — كتاب من وزارة الخارجية رقم ٥٦ بتاريخ ١٠ من مارس سنة ١٩٣٢ ومعه تقرير من حضرة الدكتور محمد سالم رئيس النادى الموسيقى السابق بدمشق عن الموسيقى العربية وقد رأت اللجنة تحويله على لجنة السلم لأنه خاص بها .

٢ — تقرير من محمد فرج أفندى معلم الموسيقى بمجلس بنى مزار الملى .

٣ — تقرير مقدم من محمود غانم أفندى مدرس الموسيقى بمدرسة البنات الصناعية بالمنصورة .

٤ — تقرير مقدم من أحمد أفندى خليل مدير نادى الموسيقى الشرقية بامبابه .

٥ — خطاب من حضرة شريف طوسون العلايلى أفندى ومعه كراسة بها بعض قطع موسيقية عربية على النوتة الفرنجية من مقامى الماهور والعراق .

٦ — خطاب من حضرة محمود حلمى أفندى رئيس لجنة التأليف والنشر الموسيقية بميدان باب الحديد خاص بالاقتراح المقدم منه .

٧ — جزء من تقرير الأستاذ أحمد أمين الديك أفندى العضو فى لجنة السلم عن اختصار عدد المقامات .

٨ — مجموعة المقامات غير المستعملة فى مصر المقدمة من الأستاذ سامى شوا أفندى .

٩ — كراستان تحتويان على بيان الأصول (الايقاعات) المستعملة عند السوريين، وفى حلب خاصة، مقدمتان من الأستاذ الشيخ على درويش .

١٠ — بيان بأنواع الموشحات المستعملة فى سوريا وحلب خاصة مقدم من الشيخ على درويش .

١١ — إجابة حضرة صاحب العزة أحمد شوقى بك عن السؤال الخامس الخاص بالتأليف وبعد تلاوة ما تقدم قررت اللجنة استمرار النظر فيها بالجلسات المقبلة .

ورغب حضرة الرئيس فى أن تستمر الجلسة فى إتمام المناقشة فى السؤال الأول الخاص بحصر المقامات المستعملة فى مصر .

ولكثرة الأعمال المعروضة على هذه اللجنة قرر حضرة الرئيس أن تعقد جلساتها فى الصباح أيضا .

واستمرت اللجنة فى حصر المقامات الباقية وهى :

البياتى ، الصبا ، العشاق المصرى ، قرجغار ، حجاز ، أصفهان ، حسينى ، محير ، عجم ، طاهر ، عرضبار ، شهناز ، بوسلك ، صبا بوسلك ، كردى ، حسينى كلمزار ، سيكاه ، هزام ، مستعار ، مايه ، جهاركاه .

وانتهت أعمال الجلسة فى الساعة الثانية عشرة ظ

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة السادسة

اجتمعت اللجنة فى يوم السبت ١٩ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك ، وعضوية صفر على أفندى سكرتير اللجنة ، وحضرات الأساتذة جميل عويس أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، سامى شوا أفندى ، مسعود جميل بك ، داود حسنى أفندى ، ونظرت اللجنة فى السؤال الثانى وهو ترتيب المقامات على حسب الدرجة الأساسية لكل منها فوضعتها على حسب الترتيب الآتى :

المقامات التى تستقر على درجة البكاه	المقامات التى تستقر على درجة حسينى عشيران	المقامات التى تستقر على درجة العجم عشيران
١ — بكاه	١ — الحسينى عشيران	١ — عجم عشيران
٢ — فرحفزا		٢ — شوق افزا
٣ — بشت عربان		٣ — طرز جديد

المقامات التى تستقر على درجة العراق	المقامات التى تستقر على درجة الراست		المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه	
(١) عراق	(١) راست	(١٠) نكريز	(١) البياتى	(٩) عجم
(٢) راحة الأرواح	(٢) سوزناك (بلازيركوه)	(١١) بستنيده	(٢) الصبا	(١٠) طاهر
(٣) دلكش حوران	(٣) ماهور	(١٢) طرزنوين	(٣) العشاق المصرى	(١١) عرضبار
(٤) فرحناك	(٤) جهاركار	(١٣) رهاوى	(٤) قرجغار	(١٢) شاهناز
(٥) بسته نكار	(٥) سازكار	(١٤) نهاوند كبير	(٥) حجاز	(١٣) بوسه‌لك
(٦) اوج	(٦) شورك	(١٥) زنكلاه	(٦) أصفهان	(١٤) صبا بوسه‌لك
	(٧) نهاوند	(١٦) كردان مصرى	(٧) حسينى	(١٥) كردى
	(٨) كرديل جهاركار	(١٧) نهاوند مرصع (المشهور بالسنبلة نهاوند)	(٨) محير	(١٦) حسينى كلزار
	(٩) نوأثر	(١٨) دلنشين		

المقامات التى تستقر على درجة السيكاه	المقامات التى تستقر على درجة الجهاركاه
١ — سيكاه	١ — جهاركاه
٢ — هزام	
٣ — مستعار	
٤ — مايه	

ثم تناول بحث اللجنة جزءا من المقامات المرسلة من جانب البارون دى ارلنجر التى شاركه فى إعدادها الأستاذ على درويش وهى الآتى بيانها :

أولا — المقامات التى تستقر على درجة البكاه	
البكاه ... ... بشت عربان ... ... فرحفزا ... ... سلطانى بكاه	ليس عليها ملاحظات

ثانيا — المقامات التى تستقر على درجة عشيران الحسينى	
حسينى عشيران ... ... بيات « ... ... بوسه‌لك « ... ... نهفت ... ... سوزدل ... ... شوق طرب	ليس عليها ملاحظات

ثالثا — المقامات التى تستقر على درجة عشيران العجم	
عجم عشيران ... ... شوق افزا ... ... شوق آور	ليس عليها ملاحظات

رابعا — المقامات التى تستقر على درجة العراق	
عراق ... ... راحت الأرواح ... ... فرحناك ... ... بسته اصفهان ... ... دلكش حوران ... ... أوج ... ... بسته نكار ... ... أوج آرا	ليس عليها ملاحظات
لاحظ الشيخ درويش الحريرى فساد تركيب هذا المقام معتقدا أن الأذن الصحيحة تمجه لعدم ملاءمته الطبع السليم وقد أجريت التجربة بالصوت وغنى من هذا المقام الأستاذان على درويش وكامل الخلعى فوافق على هذا التركيب باقى الأعضاء .	
روح فزا	وهنا لاحظ الأستاذ درويش الحريرى دون غيره فساد هذا التركيب

خامسا — المقامات التى تستقر على درجة الراست	
راست...	ليس عليه ملاحظات
سوزدلارا ... ... سوزناك ... ... رهاوى ... ... ماهور... ... ... زاوبل ... ... حيان ... ... نيرز راست... ... ... بستديه ... ... دلنشين ... ... سازكار	ليس عليها ملاحظات

ثم حضر حضرة الأستاذ إميل أفندى عريان سكرتير لجنة السلم ليقرأ علينا محاضر جلساتهم التى اشتركنا فيها للاطلاع والتصديق عليها وقد قرأها ووقعها الحاضرون .

ورفعت الجلسة فى الساعة الأولى والنصف بعد الظهر

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة السابعة

اجتمعت اللجنة فى يوم السبت ١٩ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى ، سامى الشوا ، داود حسنى ، الشيخ على درويش ، مسعود جميل بك .

واستمرت اللجنة فى فحص باقى المقامات المقدمة من البارون وهى كالآتى :

باقى المقامات التى تستقر على درجة الراست

نهاوند	لا ملاحظة عليه
النهاوند الكبير	» »
النوأثر	» »
النكريز	» »
النهاوند سنبلة	» »

الحجازكار — لا ملاحظة عليه إذا اعتبرت البوسلك سى ناتوريل

الكرديلى حجاز كار	لا ملاحظة عليه
طرز نوين	» »

المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه

البياتى	لا ملاحظة عليه
الحسينى	» »
المحير	» »
البياتى عربان	يلاحظ وضع النيم ماهور بدلا من الماهور فى حالة الصعود
القرجغار	يستعمل النيم ماهور بدلا من الماهور

وأحالت اللجنة على الشيخ على درويش المقامات المستعملة فى مصر لتحليلها على حسب الأجناس .

أما فيما يختص بالسؤال الرابع فقد قال الأستاذ على درويش إنه سيقدم كشفا بالمقامات المستعملة فى تونس مع تحليلها ومقارنتها بالمقامات المستعملة فى مصر .

أما المقامات المستعملة فى سوريا فهى التى سبق له وضعها مع جناب البارون دى ارلنجر وسيقدم الباقى منها فى الجلسة الآتية :

وقد سبق أن قدم الأستاذ سامى أفندى شوا كشفا بالمقامات المستعملة فى بلاد العراق واليمن وعددها ٣٩ فكلفته اللجنة تقديم كشف بعد عمل المقارنة بينها وبين المقامات المستعملة فى مصر .

وسيقدمه فى الجلسة المقبلة .

ورفعت الجلسة الساعة السابعة والنصف مساء ًا

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكا

محضر الجلسة الثامنة

اجتمعت اللجنة فى يوم الاثنين ٢١ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأساتذة الأعضاء الآتية أسماؤهم :

مسعود جميل بك ، كامل الخلعى ، داود حسنى ، الشيخ حسن المملوك ، جميل عويس ، سامى الشوا ، الشيخ على درويش .

وقدم الأستاذ سامى أفندى الشوا مجموعة المقامات التى سبق أن قدمها مبينا بها المقارنة المطلوبة . أما الأستاذ على درويش فانه لم ينته بعد مما طولب بعمله فى الجلسة السابقة وسيقدمه بعد الظهر أو غدا .

ونظرت الجلسة فى السؤال الخامس من المقامات وأجابت عنه كما يلى :

إنه ليس من الضرورى أن يتقيد المؤلف بالابتداء من أى صوت فى أية نغمة ، على أنه يجب عليه مراعاة غماز النغمة (sa dominante) مع العلم بأن هذا الغماز لا يكون دائما الخامسة (la quinte) بالنسبة لأساس المقام فى الموسيقى الشرقية — ومعنى ذلك أن المؤلف فى مقام الحجاز مثلا الذى يظن وجوب الابتداء فيه من درجة الحجاز ليس ملزما أن يبتدئ منها بل إن له الحرية التامة عندما يريد التلحين من ذلك المقام أن يتخذ أية درجة تكون مجاورة لغمازه وملائمة له .

ومن رأى جميع الأعضاء أن التراكيب الفنية المتواترة لهذه المقامات لا تعوق خيال المؤلف ولذلك لم يبق وجه لتعديل قواعد المقامات أو تغييرها ، لا سيما أن وجود هذه القواعد له ارتباط وثيق بما يتطلبه تكوين هذه المقامات وأوجه استعمالها ، ويجب فى النهاية مراعاة الرجوع إلى أساس النغمة الأصلية .

ثم نظرت اللجنة فى الايقاعات المستعملة فى مصر وتحليلها والنماذج الفنية لكل إيقاع فوافقت عليها ، وهذه هى أسماؤها :

الأربعة والعشرون	الأوفر	النوخت الهندى
الشنبر	المخمس	السماعى الدارج
الورشان	النوخت	الظرفات
الستة عشر	المحجر	السماعى الثقيل
المحجر المصدر	المربع	الأقصاق
الرهج	المدور	السماعى السربند
الفاخت	المصمودى	

ونظرت أيضا اللجنة فى الإيقاعات المستعملة عند السوريين وفى حلب خاصة مع تحليلها ، وقد قدمها حضرة الأستاذ على درويش وذكر مثلا لكل إيقاع إلا أنه لم يكتبه بالعلامات الموسيقية . وقد كلفته اللجنة كتابة نموذج لحنى لكل قطعة من الايقاعات المذكورة ، وستذكر أسماؤها عند استيفائها .

ثم قدم للجنة كراسة بها ثلاث وثلاثون ورقة تحتوى على المقامات الباقية التى حصرها مع جناب البارون دى ارلنجر ولخصتها اللجنة وهذه أسماؤها .

المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه .

كلعزار ... ... لا ملاحظة عليه

الشاق التركى ... ... » »

مقامى الزفرتين وبياتى الرقمتين ... ... قررت اللجنة عدم إثبات هاتين النغمتين لمشابهتهما نغمتى البياتى والعشاق التركى .

(بابا) طاهر ... ... هذا المقام تقرر أن يكون له اسم واحد وهو طاهر .

أصفهان ... ... لا ملاحظة عليه

كردان ... ... » »

بياتى سلطانى... ... ... » »

عرضبار... ... ... » »

وانتهت الجلسة فى الساعة الأولى بعد الظهر .

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رءوف يكا	صفر على

محضر الجلسة التاسعة

اجتمعت اللجنة فى اليوم الحادى والعشرين من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

سامى الشوا أفندى ، كامل الخلعى أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ حسن المملوك .

ثم نظرت اللجنة فى باقى المقامات التى تستقر على نغمة الدوكاه :

عجم مرصع	لا ملاحظة عليه
حجاز	» »
أوج حجاز	هذا المقام لا أصل له
شاهناز	لا ملاحظة عليه
صبا	» »
صبا زمزمة	» »
حصار	» »
كردى	» »
عجم كردى	» »
محير »	» »
حصار »	» »
صبا »	» »
شاهناز »	» »
نوا »	» »
دوكاه	» »
بوسه‌لك	» »
بياتى بوسه لك	» »
» عربان بوسه‌لك	» »
حسينى بوسه‌لك	» »

محير بوسه‌لك	لا ملاحظة عليه
طاهر بوسه‌لك	» »
نوا بوسه‌لك	» »
عرضبار بوسه‌لك	» »
عجم بوسه‌لك	» »
كردانيه بوسه لك	» »
حجاز بوسه لك	» »
شاهناز بوسه لك	» »
حصار بوسه لك	» »
أصفهان بوسه لك	» »
صبا بوسه‌لك	» »
ماهور بوسه لك	» »
أوج بوسه لك	» »

المقامات التى تستقر على درجة السيكاه

سيكاه	لا ملاحظة عليه
هزام	» »
أصول سيكاه	لا أصل له
مستعار	لا ملاحظة عليه
مايه	» »
وجه عرضبار	» »
نيشابور	» »

المقامات التى تستقر على درجة الجهاركاه

الجهاركاه	لا ملاحظة عليه

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساء ا هـ

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة الحادية عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الثلاثاء ٢٢ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى و بحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ على الدرويش ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، سامى الشوا أفندى .

ونظرت اللجنة فى الايقاعات المستعملة فى سوريا وحلب من غير نماذج تلحينية عليها ، وهى التى قدمها جناب البارون دى ارلنجر بالاشتراك مع الأستاذ على درويش ، وهى :

طاير	جفته يورك سماعى	صوفيان
يورك (أو دارج)	أوسط عربى	مصمودى صغير
الوحدة المكافة	ظرفات	آخر أقصاق ترکی
أقصاق تركى	دور روان مولوى	سنكين سماعى
يورك سماعى	رقصان لسا	جفته
دور هندى	ساده دويك	مدوّر عربى
قانافوتى	محجّر دولاب مقلوب	نواخت
أقصاق	خوش رنك	آخر دور هندى
أقصاق سماعى	مرصّع شامى	مصمودى كبير
سماعى ثقيل	آخر أقصاق سماعى	صادابه
جورجنه	الوحدة السايرة	مخمس عربى
لنك فاخته	أعرج سماعى (سماعى دارج)	محجّر تركى
نيم أيون هواسى	دويك	آخر أقصاق

أوفر مولوى	نصف نيم دور	دور روان حلبى
نيم روان	مرصّع	دور روان شامى
فاخت ورش	مدوّر حلبى	دور روان تركى
أو يون هواسى	مدوّر شامى	دور روان تركى (رواية ثانية)
الزرفكند	مدوّر مصرى	أوسط تركى
عويص	روان عربى	دور روان شرق
ترس	مربع	

ورأت اللجنة صحتها .

ورفعت الجلسة فى الساعة السابعة والنصف مساء ًا

سكرتير اللجنة — صفر على

رئيس اللجنة — رءوف يكتا

محضر الجلسة الثانية عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الأربعاء ٢٣ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الآتية أسماؤهم :

سامى الشوا أفندى ، كامل الخلعى أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، جميل عويس أفندى ، داود حسنى أفندى .

ونظرت اللجنة فى كشف المقامات المستعملة فى العراق وجزيرة العرب الذى قدمه الأستاذ سامى الشوا ، وبعد عمل المقارنة بينها وبين المقامات المستعملة فى مصر وجدت أن المقامات الآتى بيانها ليس لها مقابل بمصر وهى : جبورى — دشتى — منصورى — سعيدى برقع — إبراهيمى والمقابل — كلكلى — شوشترى — عربيون عجم — الحديدى — حجاز شيطانى — المكبرى — محمودى — عربيونى — أفشار كلكلى — نهفت العرب — زمزمى — رمل — الماه رناه — شاورك — صبا همايون — نادى زرفكند .

والمقامات الآتى بيانها وجد لها مقابل وهى :

مقام عربيون عرب — يقابله مقام البياتى	مقام أبو عطا — يقابله مقام الحسينى
« نارى العراق — « « البياتى	« قاتولى — « « المستعار
« مدمى — « « الحجاز	« خنابات — « « الصبا
« قرباط — « « السيكاه	« الرشيدى — « « العجم عشيران
« تفليسى — « « مايه	« الحكيمى — هذا المقام مشترك بين البياتى والصبا
« المروب — « « الحجاز	
« النواه — « « البوسلك	« نجدى السيكاه — يقابله مقام السيكاه
« واحت شذا — « « الهسته نكار	« مثنوى العراق — « « الحجاز

وبما أن المقامات المستعملة بمصر سبق تحليلها إلى أجناس فلا لزوم إذًا لتحليل ما يقابلها من تلك المقامات . أما المقامات التى ليس لها مقابل عندنا فقررت اللجنة أن يقوم بتحليلها إلى أجناس حضرة الأستاذ صفر على مشاركا الأستاذ على درويش ، وذلك بالاستعانة بالأسطوانات التى ستدون بها أغانى العراقيين الذين حضروا المؤتمر .

وقررت اللجنة إحالة الطلب المقدم من حضرة شريف طوسون العلايلى أفندى على لجنة التعليم إذ أنه خاص بها .

ونظرت اللجنة بعد ذلك فى إتمام باقى الايقاعات السابق تقديمها فى الجلسة السابقة فأقرتها وهى :

نيم دور كبير مولوى	فاخته عربى	ورشان عربى
روان	نقش الواحد والعشرين	برفشان تركى
بكداش خانة	طره	مخمس تركى
نيم هزج	رهج	فرع
مدور رباعى	هزج عربى	نقش الستة والثلاثين
فكرى	هزج عربى (رواية ثانية)	ستة عشر مصرى
نيم خفيف	الأربعة والعشرون حلبى	النقش الأربعون
مخمس مصرى	شنبر حلبى	هزج تركى
بلَيق شامى	شنبر تركى	الشنبر الكبير (المسمى بعصر شنبر)
نواخت هندى	فرنكجين تركى	نيم ثقيل تركى
جفته دويك	ورش	نقش الاثنين والخمسين
الستة عشر حلبى	رمل حلبى	رمل تركى
نصف مخمس تركى	دور كبير تركى	الثقيل
نقش السبعة عشر	« « حلبى	زنجير تركى
نقش الثمانية عشر	محجّر مصدّر	هاوى
نيم دور	تركى ضرب (زوب)	ضرب فتح
أوفر مصرى	خفيف عربى	
فاخته تركى	خفيف تركى	

وهنا رفعت الجلسة إذ كانت الساعة الأولى بعد الظهر ،

سكرتير اللجنة   رئيس اللجنة
صفر على   رءوف يكتا

محضر الجلسة الثالثة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الأربعاء ٢٣ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

جميل عويس أفندى ، سامى الشوا أفندى ، كامل الخلعى أفندى ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، داود حسنى أفندى ، الشيخ على درويش ، مسعود جميل بك .

ونظرت فى كشف وضحت به المقامات المستعملة فى مصر وأبعادها على ورق مقسم إلى مليمترات ، وهو من عمل حضرة إميل أفندى عريان ، كلفته عمله لجنة المعهد التمهيدية ، وقد بيّن هذه الأبعاد بحساب السلم المقسم إلى أربعة وعشرين ربعا متساويا ، فقرر الأعضاء قبوله إذا قررت لجنة السلم استعمال هذا التقسيم . وخالفهم فى ذلك حضرة رءوف يكا بك ومسعود جميل بك ، فانهما قررا أنهما لا يوافقان لجنة المقامات على قبول هذا التقسيم حتى على فرض قبول لجنة السلم تقسيم الديوان تقسيما معتدلا .

وطلبت سكرتارية المؤتمر إلى اللجنة أن تنظر فى تقرير مقدم من حضرة إبراهيم خليل أنيس أفندى وهو خاص بابتكار جهاز لبعض الإيقاعات المصرية والتركية صنعه السيد أفندى عبدالحميد وكيل قلم إدارة السكة الحديدية بمحطة طنطا . فقررت اللجنة استدعاء حضرة مخترع هذا الجهاز فى يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة قبل الظهر لفحصه والموافقة عليه إن كان موافقا .

ثم نظرت اللجنة فى أنواع التأليف الغنائى والآلى المستعملة فى مصر ومميزات كل منها وعلاقتها بالإيقاع ، وهى المبينة فى التقرير المقدم من لجنة المعهد الفنية ، فوافقت عليها وهى الآتى بيانها :

أنواع التأليف الغنائى :

الموشحة — الغناء بكلمة ياليل — الموال — الدور — القصيدة — المنولوج — الديالوج — التريالوج — النشيد — الرواية الملحنة — الطقطوقة — طرق الذكر — طرق المولد — أغانى الزفاف — التراتيل الدينية — أغانى الحجاج — ألحان الرقص — الأغانى الشعبية .

أنواع التأليف الآلى :

الدولاب — البشرو — السماعى — التحميلة — المقدمة أو الافتتاح — البولكه — اللونجه — المازوركه — المارش — الفالس — القطع الوصفية — التقاسيم بأنواعها .

وهنا رفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساء ا

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رءوف يكا	صفر على

محضر الجلسة الخامسة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الخميس ٢٤ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

مسعود جميل بك ، كامل الخلعى أفندى ، داود حسنى أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، سامى الشوا أفندى .

وكان حضرة رئيس جوقة العراقيين حاضرا، وسئل عن أنواع التأليف الغنائى المستعملة عندهم وليس لها نظير بمصر ، فأملى على اللجنة الأنواع الآتى بيانها وهى غير مستعملة بمصر :

(١)	المسبع الزهيرى	وهو صنف من الموال ، شعر عامى من نوع الزجل .
(٢)	العبودية	« « « أو الزجل المربع يستعمل فى مناجاة الغرام .
(٣)	الحايارية	موال من نوع الزجل ملحن على الميزان .
(٤)	عتابا	« « « يستعمل للحداء عند عرب البادية .
(٥)	نايل	وهو نوع من العتابا أيضا وهو موال من الزجل الدو بيت يستعمل عند العرب.

أما سائر أنواع التأليف الغنائى المستعملة بمصر فمستعملة عند العراقيين ماعدا التريالوج (محاورة بين ثلاثة) .

وكذلك سائر أنواع التأليف الآلى المستعملة بمصر مستعملة عندهم ماعدا التحميلة .

ثم اطلعت اللجنة على التقرير المقدم من جناب البارون دى ارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب الترتيب المتبع فى البلاد التونسية ، وكان ذلك بحضور رئيس الجوقة التونسية وقد وافق على ما جاء بالتقرير المذكور .

فالنوبة التونسية تركب من تسع مقطوعات بعضها ألحان صامتة وبعضها مقرون بأقوال شعرية من نوع التوشيح والزجل وهى :

(ا) الاستفتاح	(و) البرول
(ب) المصدر	(ز) الدرج
(ج) الأبيات	(ح) الخفيف
(د) البطايحيات	(ط) الختم
(ه) التوشية و يخللها المشد	

أما الاستفتاح (لحن صامت) فهو يشبه تقسيم الزمار البلدى .

والأبيات تشبه ألحان المولد.

والمقدمة الصامته (دخول الأبيات) تشبه الدولاب .

والبطايحى يشبه المصمودى بعض الشبه ويختلف عنه فى النقرات .

والدرج يشبه كل قسمين منه ميزان السماعى الدارج والسماعى الطائر، غير أنه يختلف عنه فى النقرات.

والخفيف مثل السماعى الدارج ويختلف عنه فى النقرات .

والختم يشبه السربند .

وعندهم نوع يسمى "أشغال" ، وهى مجموعة من الموشحات من موازين وأنغام مختلفة ، تبتدئ عادة بقصيدة ، ويتخلل هذه "الأشغال" أحيانا قصائد على غير وزن موسيقى وألحانٌ شعبية تسمى "زندالى" ، فاذا أخرج منها النوعان الأخيران فانها تشبه وصلة من الموشحات .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساء ٥

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رءوف يكا	صفر على

محضر الجلسة السادسة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ درويش الحريرى — الشيخ على درويش — الشيخ حسن المملوك — سامى الشوا أفندى — كامل الخلعى أفندى — داود حسنى أفندى .

حضر اليوم حضرة السيد أفندى عبد الحميد مخترع الجهاز للضروبات دون أن يكون معه هذا الجهاز، وقال إنه لم يصله خطاب فكلفته اللجنة الحضور مع الجهاز المذكور بعد ظهر الغد .

ثم اطلعت اللجنة على التقرير المقدم من جناب البارون دىارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل الجزائر ، وكان ذلك بحضور رئيس الجوقة فوافق على ماجاء بالتقرير المذكور. فالنوبة الجزائرية تركب من تسع مقطوعات، بعضها ألحان صامتة وبعضها مقرونة بكلام من نوع التوشيح والزجل، وهى :

(١) الدائرة	(٢) مستخبر الصنعة	(٣) التوشية
(٤) المصدرات	(٥) البطايحيات	(٦) الدرج
(٧) توشية الانصرافات	(٨) الانصراف	(٩) المخلص

(١) فالدائرة — هى تقسيم إما بالصوت وإما بالآلات ويحل فيه كلام من الشعر مكان (ياليل) فى مصر .

(٢) مستخبر الصنعة — الآلات تعزف معا كأنها تقسيم بلا ميزان من المقام الذى يراد الغناء منه .

(٣) التوشية — وهو يقابل البَمب فى حالة التقسيم .

(٤) المصدرات — وهى تقابل عندنا فصولا من الموشحات على أوزان صغيرة تغنى قبل الأدوار ، وتعيد الآلات فى مصر لحن الموشحات، أما فى الجزائر فان الآلات لاتعيدها بل تعيد قطعة أخرى تساويها فى الوزن ولا تساويها فى النغم .

(٥) البطايحيات — وتشبه المصدرات، وهى نوع من الموشحات الصغيرة الايقاع مركبة من أربعة إلى ستة موشحات، وهذا يشبه الموشحات الصغيرة فى مصر .

(٦) الدرج — وهى نوع من الموشحات التى تأتى على وزن الدارج فى مصر .

(٧) التوشية المسماة بتوشية الانصراف — وهى تشبه عندنا وزن السربند .

(٨) الانصرافات — وهى تدل على سرعة اللحن بالايقاع ودليل انتهاء النوبة ويتخللها مايأتى :

(ا) الكرسى وهو الدولاب أو اللازمة .

(ب) الجواب أى إعادة ما غناه المغنى بالالات .

(ج) الطابع ويقابل كلمة خانة المصطلح عليها فى مصر .

(٩) المخلص — هو مثل الوشح السريع المسمى بالسربند .

واطلعت اللجنة أيضا على ماجاء بتقرير جناب البارون دىارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل مراكش، وكان ذلك بحضور رئيس جوقة مراكش فوافق على ماجاء بالتقرير المذكور. فالنوبة المراكشية تتركب من خمسة أقسام يطلق على كل قسم اسم الضرب أى الدور الايقاعى الذى يضبط أزمنة موشحاته . وهذه أسماء أقسام هذه النوبة :

(١) البسيط .

(٢) القايم ونصف .

(٣) البطايحى .

(٤) القدام .

(٥) الدرج .

ويبدأ كل قسم من هذه الأقسام بمقدمة صامتة وتسمى التوشية، وقد يبدأ بانشاد بيتين من الشعر يتخللهما جمل بلا إيقاع تسمى البغية، وبعد ذلك تلى سلسلة الموشحات مرتبة على حسب نظام محدود أساسه حركة السير، وهذا هو المتبع فى الأقسام الخمسة المذكورة :

(١) الموشحة الأولى وتسمى التصديرة .

(٢) سلسلة من الموشحات بطيئة السير .

(٣) موشحة على شىء من السرعة تسمى القنطرة الأولى .

(٤) سلسلة من الموشحات من ١ إلى ٤

(٥) موشحة أكثر سرعة تسمى القنطرة الثانية .

(٦) سلسلة صنائع يطلق عليها اسم الانصراف .

(٧) موشحة تسمى القفل .

فالايقاع المسمى بالبسيط يشبه المدور

والقائم ونصف يشبه وزن الخفيف .

والبطايحى مثله .

والقدام يساوى السنكين سماعى .

والدرج يشبه وزن الدارج .

أما الموشحات التى تسمى عندهم النوبة ، فهى عبارة عن سلسلة من الموشحات متتابعة من الأوزان التى مرّ ذكرها .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة الأولى بعد الظهر ٠/٠

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة السابعة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة والنصف بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ على درويش — الشيخ درويش الحريرى — الشيخ حسن المملوك — كامل الخلعى أفندى . داود حسنى أفندى — سامى الشوا أفندى

ونظرت اللجنة فى المقامات المستعملة فى المغرب الأقصى وتونس خاصة وما يقابلها بمصر ، وهى التى دوّنها الأستاذ على درويش ، فوافقت عليها وهى الآتى بيانها :

(١) طبع الذيل يقابله بمصر مقام راست
(٢) طبع راست عيدى يشابه قليلا مقام راست
(٣) طبع استهلال الذيل يقابله مقام الماهور
(٤) « راست الذيل يقابله مقام الجهاركاه
(٥) « مجنب الذيل ويسمى الآن براى راست الذيل يقابله مقام النوأثر
(٦) طبع العراق يقابله مقام العراق
(٧) « الشرق المسمى الآن انقلاب العراق يقابله مقام راست
(٨) طبع السيكاه يقابله مقام الهزام
(٩) « انقلاب السيكاه يقابله مقام الهزام
(١٠) طبع الحجاز ويسمونه زيدان وأصبعين يقابله مقام الحجاز .
(١١) طبع الأصبهان يقابله مقام بكاه .
(١٢) « الحسين يقابله مقام الحسينى .
(١٣) « الحسين أصل يقابله مقام البياتى .
(١٤) « المزموم يقابله مقام الجهاركاه .
(١٥) طبع عراق العجم يقابله مقام سلطانى العراق
(١٦) طبع الماية يقابله مقام الماية أو السيكاه
(١٧) « الرمل يقابله الجهاركاه مصورا على الدوكاه
(١٨) طبع رمل الماية يقابله مقام العشيران

واطلعت اللجنة على الاجابة المقدمة من حضرة صاحب العزة أحمد بك شوقى الخاصة بالتأليف الغنائى فرأت عدم وفائها بالمطلوب .

واطلعت أيضا على التقرير المقدم من حضرة الأستاذ على الجارم الخاص بالتأليف الغنائى وقررت ضمه إلى التقرير المقدم من المعهد لأنه متم له فى بعض نواحيه .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة مساء ٠/٠

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة الثامنة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم السبت ٢٦ من مارس سنة ١٩٣٢ فى الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر أفندى على وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

سامى أفندى الشوا ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، داود حسنى أفندى ، مسعود جميل بك .

ونظرت فى التقرير المقدم من حضرة الأستاذ حسونة بن عمار المحامى الشرعى بتونس ورأت أن ماجاء به مطابق فى أغلب نواحيه لما جاء بتقرير جناب البارون دى ارلنجر واكتفت بما قدمه جنابه فى هذا الموضوع .

ثم قدم الأستاذ على درويش كراسة بها نماذج تلحينية عن الثلاثين إيقاعا المستعملة فى سوريا وحلب خاصة ، وقد سبق أن كلف بعمل ذلك فى جلسة سابقة . وبعد أن فحصتها اللجنة وافقت عليها وهذه هى أسماؤها :

(١)	فتح ... ...يساوى	١٧٦/٤
(٢)	هاوى أوحاوى... ... ... »	١٢٨/٤
(٣)	زنجير التركى... ... ... »	١٢٠/٤
(٤)	ثقيل » ... ... »	٩٦/٤
(٥)	رمل » ... ... »	٥٦/٤
(٦)	نيم ثقيل تركى ... ... »	٤٨/٤
(٧)	هزج تركى ... ... »	٤٤/٤
(٨)	نقش الستة والثلاثين ... ... »	٣٦/٤
(٩)	فرع تركى ... ... »	٣٢/٤
(١٠)	مخمس تركى... ... ... »	٣٢/٤
(١١)	برفشان تركى ... ... »	٣٢/٤
(١٢)	خفيف التركى ... ...يساوى	٣٢/٤
(١٣)	الخفيف (المستعمل فى حلب) »	٣٢/٤
(١٤)	ترك ضرب (الترك زوب) ... »	٢٩/٤
(١٥)	الدور الكبير ... ... »	٢٨/٤
(١٦)	رمل ... ... »	٢٨/٤
(١٧)	ورش ... ... »	٢٦/٤
(١٨)	فرنكچين تركى ... ... »	٢٤/٤
(١٩)	چنبر ... ... »	٢٤/٤
(٢٠)	الأربعة والعشرون ... ... »	٢٤/٤
(٢١)	هزج ... ... »	٢٢/٤
(٢٢)	دويج ... ... »	٢٢/٤

(٢٣)	طزه ... ... يساوى	٢١/٤
(٢٤)	نقش الواحد والعشرين ... ... »	٢١/٤
(٢٥)	نيم دور... ... ... »	١٨/٤
(٢٦)	نقش السبعة عشر ... ... »	١٧/٤
(٢٧)	الستة عشر... ... ... يساوى	١٦/٤
(٢٨)	چيفته دويك ... ... »	١٦/٤
(٢٩)	تَلِيق شامى... ... ... »	١٦/٤
(٣٠)	نيم خفيف... ... ... »	١٦/٤

ثم حضر حضرة السيد أفندى عبد الحميد صاحب اختراع الجهاز الخاص بالضروبات ، وأحضر معه هذا الجهاز ، وأبلغ اللجنة أنه يلزمه ساعة لاعداد بطاريات الجهاز ، وتقرر أن يعرض جهازه بعد الظهر على لجنة الآلات أولا ثم على لجنتنا ثانيا لاختباره وتحرير اللازم .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة الثانية عشرة ظهرا .

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رءوف يكتا	صفر على

محضر الجلسة الثامنة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم السبت ٢٦ من مارس سنة ١٩٣٢ فى الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر أفندى على وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

سامى أفندى الشوا ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، داود حسنى أفندى ، مسعود جميل بك .

ونظرت فى التقرير المقدم من حضرة الأستاذ حسونة بن عمار المحامى الشرعى بتونس ورأت أن ماجاء به مطابق فى أغلب نواحيه لما جاء بتقرير جناب البارون دى ارلنجر واكتفت بما قدمه جنابه فى هذا الموضوع .

ثم قدم الأستاذ على درويش كراسة بها نماذج تلحينية عن الثلاثين إيقاعا المستعملة فى سوريا وحلب خاصة ، وقد سبق أن كلف عمل ذلك فى جلسة سابقة ، وبعد أن فحصتها اللجنة وافقت عليها وهذه هى أسماؤها :

(١) فتح ... ...يساوى	$\frac{١٧٦}{٤}$
(٢) هاوى أوحاوى... ... ... »	$\frac{١٢٨}{٤}$
(٣) زنجير التركى... ... ... »	$\frac{١٢٠}{٤}$
(٤) ثقيل » ... ... »	$\frac{٩٦}{٤}$
(٥) رمل » ... ... »	$\frac{٥٦}{٤}$
(٦) نيم ثقيل تركى ... ... »	$\frac{٤٨}{٤}$
(٧) هزج تركى ... ... »	$\frac{٤٤}{٤}$
(٨) نقش الستة والثلاثين ... ... »	$\frac{٣٦}{٤}$
(٩) فرع تركى ... ... »	$\frac{٣٢}{٤}$
(١٠) مخمس تركى... ... ... »	$\frac{٣٢}{٤}$
(١١) برفشان تركى ... ... »	$\frac{٣٢}{٤}$
(١٢) خفيف التركى ... ...يساوى	$\frac{٣٢}{٤}$
(١٣) الخفيف (المستعمل فى حلب) »	$\frac{٣٢}{٤}$
(١٤) ترك ضرب (الترك زرب) ... »	$\frac{٢٩}{٤}$
(١٥) الدور الكبير ... ... »	$\frac{٢٨}{٤}$
(١٦) رمل ... ... »	$\frac{٢٨}{٤}$
(١٧) ورش ... ... »	$\frac{٢٦}{٤}$
(١٨) فرنكچين تركى ... ... »	$\frac{٢٤}{٤}$
(١٩) چنبر ... ... »	$\frac{٢٤}{٤}$
(٢٠) الأربعة والعشرون ... ... »	$\frac{٢٤}{٤}$
(٢١) هزج ... ... »	$\frac{٢٢}{٤}$
(٢٢) رهج ... ... »	$\frac{٢٢}{٤}$

(٢٣) طرزه ... ... يساوى	$\frac{٢١}{٤}$
(٢٤) نقش الواحد والعشرين ... ... »	$\frac{٢١}{٤}$
(٢٥) نيم دور... ... ... »	$\frac{١٨}{٤}$
(٢٦) نقش السبعة عشر ... ... »	$\frac{١٧}{٤}$
(٢٧) الستة عشر... ... ...يساوى	$\frac{١٦}{٤}$
(٢٨) چيفته دويك ... ... »	$\frac{١٦}{٤}$
(٢٩) تَلْيق شامى... ... ... »	$\frac{١٦}{٤}$
(٣٠) نيم خفيف... ... ... »	$\frac{١٦}{٤}$

ثم حضر حضرة السيد أفندى عبد الحميد صاحب اختراع الجهاز الخاص بالضروبات ، وأحضر معه هذا الجهاز ، وأبلغ اللجنة أنه يلزمه ساعة لاعداد بطاريات الجهاز ، وتقرر أن يعرض جهازه بعد الظهر على لجنة الآلات أولا ثم على لجنتنا ثانيا لاختباره وتحرير اللازم .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة الثانية عشرة ظهرا .

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة التاسعة عشرة

اجتمعت اللجنة فى يوم السبت ٢٦ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة رءوف بك يكتا وسكرتارية صفر على أفندى و بحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ على درويش ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، داود حسنى أفندى ، سامى الشوا أفندى .

بدأت باختبار الجهاز المقدم من السيد أفندى عبد الحميد ، وهو أسطوانتان من الخشب تدوران بمحرك فونوغراف مقسمتان إلى ٣٠ دائرة ، وقد ثبت بكل دائرة مسامير نحاسية صغيرة موضوعة على أبعاد مختلفة بنسبة مسافات (التم والتك) لكل ضرب من الثلاثين ضربا المكتوبة على لوح مثبت جهة اليمين وموضح أمام كل منها بالعلامات الموسيقية عدد التم والتك وأزمنته .

وللحصول على أى ضرب من هذه الضروب تحرك اليد المثبتة على هـذا اللوح أمام السهم المقابل لاسم الضرب المطلوب ، وعند إدارة الجهاز تسمع الضرب المطلوب على الدف .

و بادارة يد أخرى مثبتة فى الجهة اليسرى يبطل عمل الدف و يسمع نفس الضرب على وترين يحدثان صوتين مختلفين يمثل أحدهما الدُم والآخر التك ، وأمام هذه اليد مصباح كهربائى صغير ينار بالجهاز عند أول الضروب .

وهذا الجهاز يمكن استعماله بمثابة فونوغراف إذا ركبت أية أسطوانة عليه ، وهو فى صندوق كبير ضخم الحجم له غطاء .

وقد جربت اللجنة بعض الايقاعات الموضحة على اللوح المذكور ولاحظت ما يأتى :

أولا — أنها تتأخر فى بعض حركات الدُم والتك .

ثانيا — أن المصباح لا ينير عند أول كل ضرب بل بعد أن تسمع ثلاثة ضروب متتالية أو أربعة .

ثالثا — عدم وجود مترونوم لقياس سرعة الضرب المراد سماعه أو بطئه مع إعطاء مقدار الزمن (البلانش أو النوار أو الكروش) .

رابعا — ان بعض الضروب المدرجة فى اللوح خطأ ولا بد من تصحيحها .

وقد أجاب حضرة المخترع عن ذلك بأنه مستعد أن يصلح حركات الجهاز حتى لا تتأخر فى الضروب ، وأنه يمكن تغيير هذه الضروب على حسب المطلوب ، وذلك بنقل المسامير النحاسية من موضعها على حسب أزمنة الايقاع ، وأنه سيجتهد فى عمل المترونوم و يأمل أن يوفق فى ذلك .

وفى أثناء ذلك حضرت لجنة الآلات مع رئيسها جناب الأستاذ الدكتور زاكس واختبرت الجهاز وسمعت بعض الايقاعات ثم رجعت إلى غرفتها للتشاور .

وقد رأت لجنتنا أن هذا الجهاز له فائدة عظيمة لضبط الايقاعات المختلفة ، وأنه يمكن أن يتخذ فى المعاهد الموسيقية ليكون آلة لتعليم الايقاعات .

ثم نظرت فى التقرير السابق تقديمه من حضرة أحمد أفندى الديك ولم توافق على ما جاء به .

ورفعت الجلسة فى الساعة السابعة والنصف مساء .

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

أنواع التأليف فى الموسيقى العربية المستعملة فى مصر

تقرير مقدم من معهد الموسيقى الشرقى

أنواع التأليف الغنائى :

الموشحة ، الغناء بكلمة ياليل ، الموال ، الدور ، القصيدة ، المونولوج ، الديالوج ، التريالوج ، النشيد ، الرواية الملحنة ، الطقطوقة ، طرق الذكر ، طرق المولد ، أغانى الزفاف ، التراتيل الدينية ، أغانى الحجاج ، ألحان الرقص ، الأغانى الشعبية ، الخ .

أنواع التأليف الآلى :

الدولاب ، البشرو ، السماعى ، التحميلة ، المقدمة أو الافتتاح ، البولكة ، اللونجة ، المازوركة ، المارش ، الفالس ، القطع الوصفية ، التقاسيم بأنواعها ، الخ .

ولنشرح أولا أنواع التأليف الغنائى من جهة مميزاتها وعلاقتها بالايقاع :

(١) الموشحة — هى كلمات مقفاة موزونة بأوزان تشبه أوزان الشعر ، وتغلب فيها العربية ، ويوزن تلحينها بموازين موسيقية خاصة ، ويسمى القسم الأول منها (بدنية) ويقاس عليها الثانى تلحينا ، ويعقب ذلك مايسمى بالخانة أو السلسلة أو الدولاب . وكل قسم مخالف للآخر فى التلحين ، ويغلب تلحين الخانة من الدرجات الحادة لمقام الملحن منه الموشحة وبالعكس السلسلة ، ثم يقاس القسم الأخير من الموشحة على تلحين البدنية الأولى ويسمى (قفلة) .

(٢) الغناء بكلمة ياليل — هو نداء الليل بألحان شجية مع مراعاة المقامات ، وقد يكون هذا موزونا بميزان يسمى الجب أو الوحدة المتوسطة أو أوزان أخرى مثل السماعى الدارج والاقصاق والسماعى الثقيل .

(٣) الموال — هو شطرات من بحر البسيط غالبا ، ويرتجل تلحينها مع عدم مراعاة أحد الأوزان الموسيقية بل يراعى فيها المقامات .

(٤) الدور — هو نوع من الزجل ، وهو كالموشحة من حيث الوزن الشعرى إلا أنه تغلب فيه لغة العوام ، ويسمون الدور الأول من هذا الزجل بالمذهب . وما يليه بالأغصان . وقديما كانت تغنى الجماعة المذهب ورئيسهم الدور الذى يليه (الغصن الأول) ويغنى من دونه الغصن الثانى . وهكذا ، وفى كل مرة

تردد الجماعة المذهب بعد الفراغ من كل دور من أدوار هذا الزجل . وكان تلحين المذهب مثل تلحين الغصن تماما ويوزن غالبا بالوحدة المتوسطة وهى تساوى (بلانش) .

وفيما بعد ابتكرت طريقة جديدة للدور ، وهى أن يردد المغنى ألفاظ القسم الثانى من الدور مرات كثيرة بألحان مختلفة ، فكان مرة يردد الجملة من الغصن منفردا على غير تلحين المذهب ، وأخرى يشترك معه الجماعة فيرددونها مرة أو اثنتين ويرددها بعدهم مرة أخرى مخالفا لحنهم ، ثم يعيدونها بعده بلحنهم السابق وهكذا ، ويسمون ذلك اصطلاحا بالهنك وهذه الطريقة متبعة للآن .

(٥) القصيدة — هى أبيات منظومة على قافية واحدة وليس لها ألحان خاصة ولا ميزان خاص ، بل يلقيها المغنى من أى لحن كان ، ويوزن أحيانا البيت الأول منها على ميزان الوحدة كأنه المذهب . وأدواره ما تليه .

(٦) المونولوج — تعبير لفظى فى غرض معين يقوم بالقائه فرد واحد ملحنا كان أو غير ملحن ، وميزانه الوحدة غالبا .

(٧) الديالوج — هو كالمنولوج إلا أنه محاورة بين اثنين وميزانه الوحدة .

(٨) التريالوج — هو كسابقيه غير أنه محاورة بين ثلاثة وميزانه الوحدة .

(٩) النشيد — قطعة منظومة وملحنة يؤديها الجماعة ، وينفرد بعضهم أحيانا بأجزاء منها ، كالأناشيد الوطنية وأناشيد المدارس وفرق الكشافة وغيرها وتوزن على الموازين البسيطة غالبا .

(١٠) الرواية الملحنة — هى قصة تمثيلية غنائية ، وتشبه الأوبرا ، وقد يتخللها كلام غير ملحن فتشبه الأوبرت ، وتوزن على جملة أوزان وتكون مصحوبة غالبا بالآلات .

(١١) الطقطوقة — وهى أغنية صغيرة على شكل الدور القديم ، وقد يلحن كل غصن فيها على مقام ، وميزانها الوحدة أو بعض أوزان صغيرة .

(١٢) طرق الذكر — قسمان : قسم يسمى بالأرضية ، وهذا القسم هو قياس أبيات على تلحين كلمات (لا إله إلا الله) أو (الله) حال الجلوس ، غير أن منشد الأبيات يغنى من جواب تلحين الذكر . أما القسم الثانى فهو أبيات تلحن تلحينا ينشده الجماعة ، ويكون الذكر غير ملحن فى هذه الحالة ، وغاية

ما يفعله الذاكر هو حفظ أساس المقام الذى تلحن منه الطريقة ، ولا يلحن كل هـذا إلا على الوحدة المتوسطة ، ويكون الذاكر كفيلا بحفظها للنشد فى جميع الحالات .

(١٣) طرق المولد — قسمان : قسم يسمى بالرد ، وقسم يسمى بالدارج ، فالرد عبارة عن تلحين بيتين من أول قصيدة ينشدهما الجماعة و يعقبهم رئيسهم بالقاء بيتين غير الأولين ، إلا أنهما لايخرجان عن المقام الأول الذى لحن منه البيتان الأولان ، ثم تردد الجماعة البيتين الأولين ثانيا وهكذا ، و يوزن ذلك بالوحدة المتوسطة أو السماعى الدارج .

أما الدارج فهو قصيدة تلحن كلها ينشدها الجماعة وفى وسط إنشادهم يستوقفهم الرئيس و يغنى شطرا أو بيتا من القصيدة من غير التلحين الأول و يلحقه إخوانه فى الباقى .

(١٤) أغانىّ الزفاف — نوع من أنواع الزجل ملحّن كالمذهب والأغصان فى الدور ، وينشد عادة فى الزفاف ، وميزانه الوحدة البسيطة .

(١٥) التراتيل الدينية — هى تلحين آيات دينية تلحينا موزونا وغير موزون تتلى فى المعابد وفى مناسبات أخرى .

(١٦) أغانىّ الحجاج — كلمات غير موزونة غالبا ترتّل وقت ذهاب الحاج إلى الحجاز وفى سيره وعند عودته إلى بلده .

(١٧) ألحان الرقص — هى كلمات ملحّنة من أوزان كثيرة ، ويراد بها تنشيط الراقص أو الراقصة وتصحب عادة بالآلات والدف والدربكة .

(١٨) الأغانى الشعبية — هى كلمات سهلة تلحن تلحينا سهلا ليتأتى للعوام إنشادها بمجرد سماعها ، والغرض منها بث خلق فيهم أو إعانة العمال منهم على الأعمال ، وتوزن عادة على الوحدة البسيطة .

ولنشرح الآن أنواع التأليف الآلى من جهة ميزانها وعلاقتها بالإيقاع فنقول :

(١) الدولاب — كلمة تطلق على قطعة موسيقية صغيرة تستهل بها الأدوار وغيرها وميزانها الوحدة غالبا .

(٢) البشرو — كلمة فارسية معناها الذهاب إلى الأمام ، وفى اصطلاح الموسيقى التركية معناها الهواء الابتدائى الذى يصدّر به أول الفصل أو بعبارة أخرى المقدم ، وهو لحن ذو خمسة أجزاء غالبا تسمى أربعة أجزاء منها بالخانة والجزء الخامس بالتسليم ، ويكرر هذا الأخير بعد كل خانة من الخانات الأربع ، وتلحن الخانة الأولى والتسليم من المقام الذى سمى البشرو باسمه ، أما الخانات الثلاث الأخرى فتلحن أحيانا من مقامات مختلفة وتوزن من أوزان كبيرة متنوعة .

(٣) السماعى — قطعة موسيقية تشبه البشرو فى وضعه ، إلا أن خاناته صغيرة ، وتوزن على ميزان "أقصاق" سماعى وقد توزن الخانة الرابعة منه بميزان "سنكين سماعى" أو "فالس" ويعزف السماعى عادة إما بعد البشرو و إما فى آخر الوصلة .

(٤) التحميلة — قطعة موسيقية يتخللها تقاسيم من العود والقانون والكمان والناى ، وتوزن على الوحدة البسيطة .

(٥) المقدمة أو الافتتاح — قطعة موسيقية تعزفها الآلات ، وتستعمل فى المسارح قبل رفع الستار ، وتلحن من موازين مختلفة .

(٦) البولكة والمازوركة والفالس — قطع موسيقية تلحن عادة للرقص ، وأوزانها هى $\frac{2}{4}$ للبولكة و $\frac{3}{4}$ للمازوركة والفالس .

(٧) المارش — قطعة موسيقية تلحن لضبط خطا العساكر حتى لا يسبق أحدهم الآخر وتعزف فى مناسبات شتى .

(٨) اللونجة — قطعة موسيقية تقوم مقام المقدمة أحيانا وتشبه البشرو بحالة مختصرة ، وأوزانها الوحدة السائرة أو المتوسطة .

(٩) القطعة الوصفية — هى ما وضع من التلحين لوصف شىء معين كالحزن والفرح والشجاعة وغيرها وتلحن من أوزان مختلفة .

(١٠) التقسيم — هو لحن مرتجل على غير وزن ، وقد يكون على أوزان صغيرة كالوزن الذى يسمى "تُبْ" أو الوحدة المتوسطة أو الدارج أو الاقصاق أو السماعى الثقيل .

تقرير عن التأليف الغنائى

مقدم إلى مؤتمر الموسيقى العربية من الأستاذ على الجارم

القصيدة — تكون من بحر من بحور الشعر المعروفة وتمتاز بصحة التعبير وجريانه على اللسان العربى الفصيح . وقد كان للقصيدة الشأن الأول قبل نهضة الموسيقى بمصر وعندما كان الغناء شائعا فى حلقات الذكر، فكان المنشد يبتدئ بالاستنجاد والاستغاثة بالصالحين، ثم ينشد قصيدة موقعة على رنة الأذكار، وكان المنشدون يغنون المواليا، ومن العجيب أن المنشدين كانوا يقتصرون فى ذلك العهد على قصائد قليلة ليست من جيد الشعر ولا من رائعه ، مع وفرة الشعر الغزلى وكثرة أنواعه فى كل عصر من عصور الأدب . وقد طوى الآن هذا البساط جملة ، اللهم إلا قليلا جدا فى الريف وفى موالد الصالحين، طواه سيل من التجديد كانت طليعته عبده الحمولى ومحمد عثمان، فقد أعادا للآلات الموسيقية عهدا مزدهرا، ولهجت مصر باسميهما طويلا، وحنت إلى سماع ألحانهما الجديدة، التى مع جدتها لم تشذ عن أذنها ولم تند عن ذوقها . وكان الشائع فى هذا العصر الموشح والمواليا والدور، وانتبذت القصيدة مكانا قصيا، فكانت لا تنشد إلا قليلا، واستمرت الحال على هذا إلى عهد قريب جدا عاد فيه إلى القصيدة بعض ما كان لها من ذيوع ، وأخذ المغنون يهتمون بتلحين القصائد. وربما كان من أسباب ذلك تقدم الشعب المصرى فى ثقافته وتفكيره، وطول ما أصابه من ملل من الأدوار التى عجزت مع كثرتها عن تصوير عواطفه تصويرا صحيحا. وعود القصيدة إلى الظهور كان مصحوبا بظاهرتين الأولى حسن اختيار الشعر والثانية الافتنان فى توقيعه .

هذا — وكان لانشاد الشعر مكانة فى أول عهد مصر بالتمثيل، ونبغ فى ذلك المرحوم الشيخ سلامه حجازى، ولكن تطور التمثيل فى العهد الأخير طاردة من المسرح وعفّى على آثارة فيه .

ومن المواطن التى يزدهر فيها الشعر الغنائى قصص المولد النبوى، ولا يزال من ذلك بقية باقية إلى اليوم .

الموشح — أول ظهوره بالأندلس ، والسابق إلى ابتداعه مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبدالله المروانى، ثم تبعه أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد، وبرّز فيه عبادة القزاز شاعر المعتصم صاحب المرية، وهو من ملوك الطوائف . وكان الموشح مظهرا للابداع والافتنان . ومن أشهر الوشاحين الأعمى التطيلى والطيب ابن باجه سنة ٥٣٣ ، وإليه تنسب أكثر لحون الأصوات التى كان يتغنى بها فى الأندلس ، وابن اللبانة سنة ٥٠٧ ، وابن سهل الاسرائيلى ولسان الدين بن الخطيب، وانتقل الموشح إلى المشرق فحاول نظمه جماعة من الشعراء ، ولكنهم لم يبلغوا شأو الأندلسيين فكانت موشحاتهم لا تخلو من تكلف وعجز عن اختيار

الكلمات الموسيقية المرنة . ومن أول المحسنين فى هذا الفن من المشارقة ابن سناء الملك ، وله الموشحة المشهورة التى لا يزال يتغنى بها إلى اليوم .

كللى ياسحب تيجان الربا بالحلى   وأجعلى سوارها منعطف الجدول

وجاء بعده كثير من شعراء مصر والشام ، ومن أشهرهم الشاعر الموسيقى الملحن شمس الدين الدهان سنة ٧٢١ ، قال ابن شاكر الكتبى " كان ينظم الشعر الرقيق ويدرى الموسيقى ويعمل الشعر ويلحنه ويغنى به المغنون وكان يلعب بالقانون " .

والذى دعا الأندلسيين إلى ابتكار الموشح انهم رأوا أن الشعر كيفما بولغ فى شطر أبحره أو جزئها أو نهكها ربما لايجرى مع النغم الذى يريدونه ، ورأوا أن المشارقة كانوا يقولون الشعر ثم يلحنونه ، وأن التلحين لذلك لم يكن حرا طليقا ، بل كان الوزن الشعرى يقيده ويحول بينه وبين تصوير العاطفة تصويرا صادقا ، ومثل ذلك مثل من يشترى الثوب مخيطا ثم يعمل على أن يطوله من ناحية ويقصره من أخرى حتى يتقارب مع ملاءمة جسمه . رأوا ذلك فأرادوا أن يخضعوا الشعر للنغم ، لا كما فعل المشارقة من إخضاع النغم للشعر . لذلك خرجوا عن الموازين الشعرية المعروفة ولم يتقيدوا بها . والذى ساعدهم على ذلك أن الشعراء فى العصر العباسى الأول تصرّف بعضهم فى الأوزان كمسلم بن الوليد، ثم تصرفوا فى القوافى كما تراه فى بعض أشعار بشار وابن المعتز، فكان هذا التصرف تمهيدا لابتكار الموشح الذى تصرّف فى الوزن والقافية معا، فهو مرة يجرى على أبحر الشعر المعروفة كموشح ابن سهل الاسرائيلى وابن الخطيب فكلاهما من بحر الرمل، وكثيرا ما يتنكر له الأوزان، حتى لقد قيل إن بعض الألحان الموسيقية كانت تجىء إلى مصر من بلاد الروم على أوزان ساذجة تضرب على آلات الموسيقى خالية من الكلام ، فكان المغنون يأخذون اللحن منها ويتأملون توقيعه مراعين متحركاته وسواكنه، وينظمون الكلام على هواه وعلى قدر ما فيه من الأغصان والسلاسل حتى يكمل توشيحا موزونا .

ولم يسبق الأندلسيون المشارقة إلى الموشح لسبقهم إياهم فى الموسيقى والغناء، فان المشارقة من غير شك كانوا أساطين هذا الفن وعماده غير مزاحمين، وقد برعوا فيه وأبدعوا، وكان منهم الأعلام المبتكرون الذين يموج بذكرهم كتاب الأغانى. والأندلسيون عيال على المشارقة فى هذا الفن، فلم يزدهر بينهم إلا حينما اجتاز زرياب الفارسى إلى عدوة الأندلس أيام خلافة عبدالرحمن الثانى، فقد كان فى خدمة المهدى العباسى، وكان تلميذا لاسحاق الموصلى، ويزعمون فيما يزعمون أن إسحاق رأى من دلائل نبوغه ما أوجس منه خيفة أن يكون له شأن فوق شأنه فى أعين الخلفاء، فأغراه بمغادرة بغداد إلى الأندلس .

والموشحات تغنى بمصر من زمن بعيد، غير أن اختيارها لم يكن موفقا، فلم يتخب أرقها لفظا ولا أغزرها معنى ولا أبدعها فى الافتتان النظمى وزنا. وجرت عادة المغنين أن ينشدوها معا فلم تظهر ألفاظها، ولم تتضح معانيها، وكل الذى يبق لك منها أصوات تجرى على نغم موسيقى خاص. والترم المغنون أيضا أن يجعلوا التوشيحات مدخلا للأدوار. فهو عندهم كالحتم أن يغنى التوشيح ثم يتلوه الدور، وفى العصور المتأخرة دخلت اللغة العامية الموشحات .

المواليا — يقال إن أول ظهوره كان فى بغداد بعد الفتك بالبرامكة ، قال الجلال فى شرح الموشح: إن هرون الرشيد لما قتل جعفرا البرمكى أمر ألا يرثى بشعر، فرثته جارية له ببيتين على وزن خاص وجعلت تنشدهما وتقول : يامواليا ! يامواليا ! وهما :

يادار أين ملوك الأرض أين الفرس؟	أين الذين حموها بالقنا والترس؟
قالت تراهم رمم تحت الأراضى الدرس	سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

فكان هذا أول موال وضع. قيل إن الرشيد حينما بلغه ذلك دعا الجارية وأراد معاقبتها على مخالفة أمره، فقالت ياأمير المؤمنين أنت منعت رثاءهم بالشعر، وهذا ليس بشعر لأنه لا يجرى على الفصيح فاقتنع بحجتها. وبتأمل وزن هذا النوع تراه من بحر البسيط . والمواويل نوعان، الخضر والحمر والنوع الأخير شائع فى صعيد مصر، ويمتاز بالاكثار من التغير فى ألفاظ قوافيه حتى تتجانس .

الدور — كان يطلق فى الأصل على جزء من الموشح، ويتألف من المذهب والدور، وهو من نوع الزجل. وقد كان بعض الأدوار من عهد غير بعيد سقيم المعانى والتراكيب، ولكنها فى عهدنا الحاضر ظهر فيها تحسن نظمى ، حينما تناولها بعنايته كبار النظامين ، وللأدوار أوزان شتى وضروب متنوعة .

الطقطوقة — وهى بالعربية الصحيحة الأهزوجة والجمع الأهازيج، وكانوا يقصدون بها الأغنية التى لا يعنى تمام العناية بتلحينها تلحينا فنيا دقيقا، حتى لكانوا يقولون إن فلانا لا يحسن إلا الأهازيج، وهى بهذا المعنى تطابق الطقطوقة تماما ، فان تلحينها يكون دائما سهلا لا يصعب على العامة ، وهى نوع من الزجل. وكانت فى الأصل من أغانى النساء خاصة، ولكنها أصبحت تنشد للرجال، وللطقاطيق فضل فى نشر الفضائل وتصوير نتائج الرذائل ، لأنها أغانى العامة ولأنها سهلة الانشاد كثيرة الذيوع .

الأناشيد — وقد ظهرت حديثا وكثر إنشادها فى المدارس، وكان أول ظهورها مع بدء عهد التمثيل بمصر ، ثم انتقلت إلى المدارس . وهى من الشعر الفصيح ونوع من أنواع الموشح ، ولكن جميع ماوضع منها إلى الآن يجىء على وزن واحد ويكرر معانى واحدة ، لذلك كانت مملة لتكرار نغماتها وتكرار معانيها .

المونولوج — أو الانشاد الأحادى وهو نوع من الزجل يشرح فيه المنشد خلقا أو عادة أو يقص قصة مضحكة. ويمتاز هذا النوع بأن نغمته تميل إلى النغم الأوربى ، وأن ملقيه يجب أن يمثل ما يلقيه بحركات مضحكة أحيانا . وهذا النوع مقتبس من الغرب ، وقد شاع استعماله فى مصر من عهد غير بعيد .

الاقتراحات

مما تقدم نرى أن الشعر كثير الأوزان متعدد البحور ، وأن الموشحات والأزجال لها أوزان لا تدخل تحت حصر ، وأن النظم بعد فتح باب الابتكار فى أوزانه لا يضيق عن تصوير أية نغمة موسيقية . لذلك أرى ألا تخشى الموسيقى عقبة من ناحية النظم ، فهو كثير المرونة سهل القياد لها ، سواء أكان من الشعر الفصيح أم من الموشح أم من الزجل .

وانى أقترح :

(١) أن تؤلف لجنة تشتمل على شعراء وملحنين ومغنين، عملها إبراز أغانى من أى نوع ملحنة مغناة. وطريق العمل بهذه اللجنة أن يبرز الملحنون أصواتا ساذجة مطابقة للنغم الذى يريدونه للأغنية، فينظم الشعراء نظما مطابقا لهذه الأصوات المنغمة تمام المطابقة ، ثم يعرض ذلك على المغنين لتوقيعه عمليا .

(٢) وأقترح أن تلى هذه اللجنة لجنة من المحكمين لاقرار ما وضع من الأغانى والأمر باذاعتها .

(٣) أقترح أن تؤلف لجنة من الشعراء والملحنين والمغنين لوضع نشيد عام .

(٤) أسماء النغمات منها ما هو فارسى ومنها ما هو تركى ومنها ما هو عربى ومنها ما هو أوربى، فأقترح توحيد ذلك ورجعها إلى ألفاظها العربية .

(٥) الأغانى الموسيقية كثير منها يلحن على نغمة واحدة، فاذا كانت مؤلفة من قطع كانت كل قطعة مشابهة للأخرى فى تلحينها ، وانى أقترح التنويع فى التنغيم بحيث لا يتشابه فى التوقيع الا الجزء الأول والأخير من الأغنية.

(٦) لا يصح أن تكون كل الأغانى من نوع الغزل، فلا بد أن يكون منها قسم للوصف، وآخر للمعانى الخلقية والاجتماعية وكثير من الشؤون العامة الأخرى، ويجب أن توضع أغانى للعمال والصناع وأصحاب الحرف الشاقة يتغنون بها حين القيام بأعمالهم .

(٧) أقترح أن يعلم علم العروض بالمدارس الثانوية .

التقارير

المقدمة من جناب البارون دى ارلنجر
إلى لجنة المقامات والإيقاع والتأليف

تقرير عن الموسيقى المغربية الأندلسية الأصل

إذا كان موسيقيو مصر ودمشق وحلب يحتفظون بذكرى الموسيقى العربية الأسبانية الممثلة فى الموشحات، فإن موسيقيى المغرب يقرون بأنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جماء المركبة من النوبة وملحقاتها، والتى تسير على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها. لذلك رأينا سكان فاس وتلمسان والجزائر وتونس يحرصون على هذه الموسيقى ويعتبرونها بحق من أروع وأنق أنواع الموسيقى. وحينما غزا العرب الأوائل بلاد أسبانيا دخل معهم هذا الفن، وازدهر بعد ذلك فى قرطبة وإشبيلية وغرناطة ازدهارا خاصا فى الحفلات الشائقة التى نقلت إلينا أخبارها، حيث كان الملوك يتنافسون فيما بينهم وحيث كانت الفنون قد عمت البلاد فاكتسب الفن رونقا باهرا ومظهرا جميلا جعل عرب المغرب والمشرق يتعشقونه. ولما انتهى إلى إفريقية مع الأندلسيين لم يأخذ بسنة التجدد فى مدى أربعة أجيال وظل على حالته الراهنة بالرغم من جميع المحاولات.

ويحفظ موسيقيو المغرب أربعة وعشرين مقاما، غير أنه بالنسبة لعدم توافر أسماء اصطلاحية مثل المتبعة فى الشرق تمكنهم من معرفة درجات السلم الأساسى وكافة تغيراته، فضلا عن عدم وجود كتابة موسيقية تحدد نهائيا مقامات السلم الموسيقى، أخذوا يخلطون شيئا فشيئا بين هذه المقامات التى أصبحت لا يميز بعضها عن بعض إلا بتغيير الدرجة الأساسية مما أدى تدريجيا إلى نقصان عدد المقامات الخاصة التى انتهت إلينا حتى يومنا هذا.

وكان يتبع كل مقام من هذه المقامات نوبة، هى عبارة عن سلسلة ألحان بعضها صامت وبعضها مقرون بأقاويل شعرية مؤلفة على قواعد محدودة، وهذه الأجزاء يتبع بعضها بعضا على نظام واحد لا يختلف فى كل نوبة. ويلاحظ أن جميع ألحان النوبة تكون عادة على المقام الذى تحمل اسمه، ولا يميز بعضها من بعض بنوع الدور الايقاعى الذى يربطها.

أما الألحان المقرونة بأقاويل فقد يحفظ منها الموسيقيون عددا يختلف باختلاف النوبات، فيختارون منها فى كل وزن لحنا أو اثنين أو أكثر، على حسب ما إذا كانوا يريدون إطالة الفاصل الموسيقى أو اختصاره. فالتخت التونسى مثلا، إذا كان يجمع بين رجاله موسيقيين قوبى الذاكرة، يستطيع أن يعزف النوبة الواحدة مرارا عدة بدون أن يكرر لحنا واحدا، وذلك بعكس الألحان الصامتة التى لا يتوافر منها إلا لحن واحد فى كل نوبة.

وقد أضفنا إلى هذا التقرير بحثا مستفيضا عن النوبة التونسية والجزائرية والمراكشية.

ولما كان النقل الشفوى قد أخذ يتلاشى تدريجيا، وكان هو الوسيلة الوحيدة التى كانت متوفرة عند الموسيقيين من العرب، فقد كثير من النوبات بعض أجزائه، فضلا عن أن عددا من النوبات الكاملة قد اندثر تماما فى غير بلد من بلدان المغرب.

ولما وصلت حال ذلك التراث الموروث عن السلف إلى ما وصلت إليه، أخذ بعضهم فى الآونة الأخيرة يحاول وضع النوبة على أسس جديدة. فقام رهط من هواة الموسيقى بفاس والجزائر وتونس ومنهم الملوك بجمع الألحان التى لم تكن قد اندثرت بعد، فكونوا منها ١١ فى مراكش و ١٢ فى الجزائر و ١٣ فى تونس، كما أدمجوا أجزاء بعض النوبات التى لم يستدل على أصلها فى نوبات أخرى تسير على مقام مشابه لها. ويطلق موسيقيو المغرب على هذه الألحان المنفردة اسم "اليتايم".

وقد كان أثر فساد هذه الطريقة أظهر فى الأجزاء الصامتة منه فى الأجزاء المقرونة بكلام. من أجل هذا صارت المقدمات الصامتة واللوازم أشبه شىء بالهيكل العظمى، زيادة على أن عددا من هذه اللوازم أصبح نسيا منسيا واستبدل بما يقابله فى نوبات أخرى.

تقرير خاص بالنوبة الاندلسية
على حسب المتبع فى البلاد التونسية

تتركب النوبة التونسية من تسع مقطوعات بعضها ألحان صامتة و بعضها مقرون بأقوال شعرية من نوع التوشيح والزجل وهى :

(ا) الاستفتاح	(و) البرول
(ب) المصدّر	(ز) الدرج
(ج) الأبيات	(ح) الخفيف
(د) البطايحيات	(ط) الختم
(ه) التوشية و يخللها المشد	

(ا) أما الاستفتاح فيشبه تقسيم المزمار البلدى . وهو لحن صامت تعزفه جميع الآلات معا . وهو مطلق أى غير موزون بوزن من الأوزان الايقاعية ذات الأدوار .

(ب) وأما المصدر فلا يشبه السماعى فى شىء . وهو مقدمة صامتة تعزف على الآلات . وأقرب ماتشبه هذه المقدمة فى موسيقى الشرق العربى المصرية السماعيات ، فهى تتركب مثل السماعيات من أربعة أجزاء ، يضبط الثلاثة الأول منها ميزان يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة ، وأما الجزء الرابع فكل دور من أدوار ميزانه يساوى ٣ من الوحدة المتوسطة .

وفى المصدّرات جمل تعاد عند انتهاء كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأول وتقوم مقام (التسليمة) فى البشارف والسماعيات الشرقية ، ولكنها حذفت فى غالب النوبات من آخر بعض الأجزاء الأول أو تغيرت صيغتها واندمجت فى باقى اللحن وصارت غير بيّنة ، وهذا شأن كثير من الألحان الأثرية فى البلاد الشرقية التى لا تعرف الكتابة الموسيقية التى تحفظ الألحان من تصرف الموسيقيين .

(ج) وأما الأبيات فتشبه ألحان المولد . وهى قطعة ملحنة على بيتين من الشعر ، يضبطها ميزان يسمى (ميزان الابيات) وهو البطايحى بعينه ، يساوى كل دور من أدواره ٤ من الوحدة المتوسطة وهى من نوع الانشاد الموزون ينفرد بغنائها أحد مغنّى الجوقة .

ووظيفة الآلات فى هذه القطعة عزف المقدمة الصامتة (وتسمى دخول الابيات وهذه المقدمه للإنشاد تشابه عندنا الدولاب) وإعادة أجزاء اللحن التى تحدها المصاريع .

(د) وأما البطايحيات فهى من نوع التواشيح ، وهى لا تقل عن اثنين فى كل نوبة ، يربطهما ميزان بطىء السير يساوى كل دور منه ٤ من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات فى هذه المقطعات عزف المقدمة الصامتة وتسمى (دخول البطايحى) و إعادة أجزاء البيت (الأغصان والخانة) .

(ه) وأما التوشية . فهى قطعة صامتة تعزفها الآلات ، و يربطها ميزان يساوى كل دور من أدواره ٤ من الوحدة المتوسطة .

ويندمج فى هذه القطعة ألحان مناسبة (صنايع) مستقلة مقتبسة من بعض الأشغال (نوع من التوشيح كثير الترنمات) و يخللها تقاسيم على الرباب وعلى العود ، أما تقسيم الرباب فغير موزون ، وأما تقسيم العود فيربطه ميزان يساوى كل دور من أدواره ٢ من الوحدة المتوسطة ، و يطلق عليه اسم (ميزان المشد) .

(و) وأما البرول فهو سلسلة تواشيح سريعة السير لا تقل عن اثنين ، و يربطهما ميزان يسمى ميزان البرول يساوى كل دور من أدواره ٢ من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات فى هذه المقطعات إعادة أجزاء البيت (الأغصان والطالع أى الخانة) .

(ز) وأما الدرج فهو قطعة من نوع التوشيح يربطها ميزان من النوع الثلاثى يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة .

وتمتاز هذه القطعة بتغيير حركة الميزان تدريجا من البطء إلى السرعة المفرطة فى آخر اللحن ثم الرجوع قبل الانتهاء إلى الحركة الأولى بعد لحظة صمت ، وهذا العمل يسمى فى اصطلاحهم (الضروب) وهو يعطى اللحن رشاقة ورونقا تهتز لها النفس طربا .

ووظيفة الآلات فى هذه القطعة عزف المقدمة الصامتة وتسمى (دخول الدرج) وإعادة أجزاء البيت الأغصان والطالع أى الخانة .

(وهذا النوع فى مجموعه لا يوجد مثله عندنا وفى أقسامه الثلاثة ، أى كل ضرب على حدة ، يشابه الدارج والطائر فى الزمن ويختلف فى التكوك والدموم) .

(ح) وأما الخفيف فهو قطعة من نوع التوشيح بطيئة السير ، يضبطها ميزان من نوع الثلاثى يسمى (ميزان الخفيف) ويساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات فى هذه القطعة كوظيفتها فى الدرج والبطايحيات ، وهى عزف المقدمة صامتة وإعادة أجزاء البيت .

(ط) وأما الختم فهو لحن من نوع التوشيح سريع السير تختم به النوبة ، ويضبطه ميزان يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة الصغيرة .

ووظيفة الآلات فى هذه القطعة كوظيفتها فى الخفيف والدرج والبطايحيات ، وقد جرت العادة بأن يضاف إلى النوبة المركبة كما تقدم ملحقات تسمى (أشغال) ، وهى نوع من التوشيح كثير الترنم والحلية يستعمل فيه أكثر من نغمة بعكس التواشيح التى تتركب منها النوبة ، فهى لا تتغير فيها النغمة الأساسية للنوبة تغيرا محسوسا ، ولهذا أطلق عليها اسم (المألوف) — وتختلف هذه الأشغال قصائد مطلقة أى بدون وزن موسيقى وألحانٌ شعبية مهذبة تسمى (زندال) .

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية

على حسب ترتيب أهـــل الجزائر

تتركب النوبة الجزائرية من تسع مقطوعات ، بعضها ألحان صامتة وبعضها مقرون بكلام من نوعى التوشيح والزجل وهى :

(١) الدائرة	(٤) المصدرات	(٧) توشية الانصرافات
(٢) مستخبر الصنعة	(٥) البطايحيات	(٨) الانصرافات
(٣) التوشية	(٦) الدرج	(٩) الخلاص

١ — أما الدائرة فهى نوع من أنواع الترنم غير الموزون ينتقل فيه على درجات سلم المقام بمقاطع صوتية لا يتألف منها ألفاظ ذات معنى ، وقد جرت العادة بأن تكون هـذه المقاطع مركبة من حرفى اللام والنون مقرونين بحركة أو ساكنين على حسب ما يقتضيه سير التلحين .

٢ — وأما مستخبر الصنعة فهو لحن بسيط صامت يعزف على الآلات لا يلاحظ فيه ميزان ولا ضرب من الضروب . ويعتبر الموسيقيون هـذا الاستهلال من أهم أقسام النوبة ، لذلك حددوا جمله وعباراته جملة جملة ، وضبطوا مقادير أزمنة أصواته وجردوها حتى من تلك الحلية التى تمتاز بها الموسيقى العربية . ولا يجسر فرد من أفراد التخت أن يضيف شيئا من مبتكراته على هذا الفن ، كما هو شأنهم عند عزف سائر مقطوعات النوبة ، وهو أشبه شىء بما يسمى تقسيما فى اصطلاح موسيقى الشرق العربى لولا هـذه الميزة ، ولولا ثبات عباراته الموسيقية وعدم خروجها من المقام الذى تدور عليه ألحان النوبة .

٣ — وأما التوشية فهى مقدمة صامتة تعزف على الآلات ، وغالب عباراتها (صنايعها) مأخوذ من سائر مقطوعات النوبة وقد امتزجت هذه العبارات بعضها ببعض حتى تكوّن منها لحن منفرد يضبطه ميزان إيقاعى يساوى كل دور من أدواره أربعـة من الوحدة الصغيرة (الكروش) ، وليس لهذا الميزان صيغة محدودة لكنه لا يخرج فى غالب الأمر عن الأشكال الأربعة الآتية :

الشكل الأول — يستعمل فى أكثر النوبات .

الشكل الثانى — يستعمل فى نوبة مقام الحسينى .

الشكل الثالث — يستعمل فى نوبة مقام المايه .

الشكل الرابع — يستعمل فى نوبة مقام رمل المايه .

ومتوسط سرعة هذا الضرب بين درجة ٩٠ ودرجة ١٢٠ من درجات آلة المترونوم ، وفى آخر اللحن تزداد السرعة شيئا فشيئا ، وعند الختام يكون الهبوط إلى قرار المقام ببطء .

٤ — وأما المصدرات فهى سلسلة ألحان مقرونة بأقوال شعرية (من نوع التوشيح) يضبطها ميزان إيقاعى يساوى كل دور من أدواره أربعة من الوحدة الصغيرة .

تتركب كل واحدة من هذه الموشحات من عدة أبيات ، وكل بيت من ثلاثة أغصان وخانة ، ويعتبر هــذا النوع من الموشحات من أهم ألحان النوبة المقرونة بالأقوال . ولهذا أطلق عليها اسم المصدرات ، وقد يصفها أرباب الصناعة بصفة السلطنة ويسمونها سلاطين الألحان .

وفى المصدرات يبرهن المغنون على براعتهم فى فن الغنــاء وعلى ذوقهم الفطرى وإحساسهم الموسيقى . وأما العازفون على الآلات فتقتصر وظيفتهم على عزف الكرسى (أى الدولاب) وإعادة الغصنين الأول والثانى من كل بيت بسرعة هى ضعف سرعة الغناء .

٥ — وأما البطايحيات فهى سلسلة موشحات من (٤) إلى (٦) يضبطها ميزان إيقاعى أبطأ من ميزان المصدرات ، ويساوى كل دور من أدوار هذا الميزان اثنين من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة العازفين هنا كوظيفتهم فى المصدرات ، فهم يقتصرون على عزف الكرسى (أى الدولاب) وإعادة الغصنين الأول والثــانى ، وقد جرت العادة بعزف (مستخبر نوبة الانقلابات) بين كل بطايحى والذى يليه .

٦ — وأما الدرج فهى سلسلة موشحات (٣ أو ٦) يضبطها ميزان إيقاعى من النوع الثلاثى يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة أو ثلاثة من الوحدة الصغيرة .

٧ — وأما توشية الانصرافات فهى مقطوعة يضبطها ميزان من نوع الثلاثى ، يساوى كل دور منه ثلاثة من الوحدة الصغيرة ، يستريح فى أثناء عزفها المغنون ، وتفصل بين الشطر الأول للنوبة الذى لا تدخل فيــه الموشحــات الأثرية التى ترجع إلى عصر الحضارة الأندلسية والشطر الثــانى المشتمل على مقطوعات أقل فخامة من ألحان الشطر الأول وأكثر تأثيرا فى الجمهور لموافقتها لذوق العامة .

٨ — وأما الانصرافات فهى سلسلة ألحان (من ١٠ إلى ١٢) مقرونة بكلام ، سريعة السير يضبطها ميزان من نوع الثلاثى يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة .

ويتبع فى هذه الألحان نظام سائر التوشيح وهو :

البيت ... ...

- (ا) الكرسى (أى اللازمة أو الدولاب) .
- (ب) الغصن الأول .
- (ج) جواب (أى محاسبة) الغصن الأول .
- (د) الغصن الثانى .
- (هـ) الخانة (وتسمى الطالع أيضا) .
- (و) جواب الخانة .

٩ — وأما المخلص فهو لحن مقرون بكلام سريع السير يضبطه ميزان من نوع الثلاثى ، وكل بيت من أبياته ذو غصنين أو ثلاثة يفصل بينها الترنم (باللن) وجواب الآلات (المحاسبة) . وينتهى هــذا اللحن الذى هو آخر مقطوعات النوبة بعبارة غير موزونة بطيئة السير يقتصر فيهــا المغنون على المرور بدرجات سلم النغمة التى تنسب إليها النوبة هبوطا إلى درجة الاستقرار .

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية

على حسب الترتيب المتبع فى بلاد المغرب الأقصى (مراكش)

يمتاز المغرب الأقصى بأن ظهور آثار الحضارة الأندلسية فيه أوضح من ظهورها فى المغرب الأوسط (بلاد الجزائر) وفى المغرب الأدنى (بلاد تونس) . وأسباب ذلك كثيرة : منها الموقع الجغرافى ، فسواحل شبه الجزيرة الايبيرية تكاد تكون على مدى الطرف من سواحل المغرب الأقصى . ومنها العلائق السياسية التى كانت تربط البلدين فى القرون الوسطى . فقد كانت بلاد الأندلس بعد سقوط الدولة الأموية تحت حماية معظم الدول التى تأسست فى المغرب الأقصى من القرن التاسع الميلادى إلى أوائل القرن الخامس عشر ، ووفد إلى مراكش أكبر جمهرة من مهاجرى الأندلس بعد سقوط غرناطة .

فقد يجوز لنا إذاً أن نعتبر الألحان الأثرية التى نسمعها الآن فى المغرب الأقصى والأساليب الموسيقية التى يتبعها موسيقيو مدنه وحواضره ممثلة لروح الموسيقى الأندلسية .

وأما التغيرات التى قد تكون طرأت على هذه الألحان فهى من نوع التغيرات التى تلحق الشعر القديم من تصرف الرواة وضعف حوافظهم ، والتى تنشأ غالبا عن تشابه الصيغ وأساليب التعبير .

ومما يزيد هذا الظن تأكيدا استقلال المراكشيين داخل حدود بلادهم فى عصر احتلال الترك سواحل شمال إفريقية ، فقد كان من نتائج هذا الاستقلال السياسى سلامة موسيقاهم الأثرية من تأثير موسيقى الشرق العصرية .

تتركب النوبة المراكشية من خمسة أقسام ، وكل قسم من هذه الأقسام يتكون من سلسلة موشحات مؤلفة من نغمة واحدة (وهى التى يطلق اسمها على النوبة) ، ويضبط أزمنة الموشحات التى يتركب منها كل قسم من أقسام النوبة دور إيقاعى لا يتغير مع تغير الموشحات ، وإذا تغير فانما يكون ذلك من حيث حركة السير لا من حيث نوع النقرات ونسب أزمنتها .

ويطلق على كل واحد من هذه الأقسام الخمسة اسم الضرب أى الدور الايقاعى الذى يضبط أزمنة موشحاته . وهذه هى أسماء أقسام النوبة المراكشية :

١ — البسيط وهو اسم لضرب إيقاعى يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة أو ثلاثة من الوحدة الكبيرة .

٢ — القايم ونصف وهو اسم لضرب يساوى كل دور من أدواره ١٦ من الوحدة المتوسطة .

٣ — البطايحى وهو اسم لضرب يساوى كل دور من أدواره ١٦ من الوحدة المتوسطة أيضا .

٤ — القدام وهو اسم لضرب إيقاعى يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة الصغيرة .

٥ — الدرج وهو اسم لدور يساوى ٤ من الوحدة المتوسطة .

ويبتدئ كل واحد من هذه الأقسام إما بمقدمة صامتة تعزفها الآلات ، وإما بانشاد بيتين من الشعر.
ويطلق على المقدمة الصامتة اسم (التوشية) ويضبطها دور إيقاعى يساوى ٣ من الوحدة المتوسطة ، ويتخللها جمل مطلقة أى بلا إيقاع تسمى (البغية) .

وبعد عزف التوشية أو إنشاد البيتين من الشعر تلى سلسلة موشحات مرتبة على حسب نظام محدود أساسه حركة السير ، وهذا هو النظام المتبع فى الأقسام الخمسة .

(ا) الموشحة الأولى وتسمى (التصديرة) .

(ب) ويليها سلسلة موشحات بطيئة السير .

(ج) ثم موشحة على شىء من السرعة وتسمى (القنطرة الأولى) .

(د) ويليها سلسلة موشحات يتراوح عددها بين (١) و (٤) .

(هـ) ثم موشحة أكثر سرعة تسمى (القنطرة الثانية) .

(و) ويليها سلسلة صنائع يطلق عليها اسم (الانصرافات) .

(ز) ثم آخر موشحات القسم وتسمى (القفل) .

وأما الألحان التى تتركب منها أقسام النوبة فهى مؤلفة على حسب أساليب محدودة .

فكل واحد من أبيات التوشيح ينقسم إلى فصول تسمى بالفصول الكبرى والوسطى والصغرى . أما الفصول الكبرى فتحدها الأبيات ، والفصول الوسطى تحدها مصاريع البيت وتسمى (الأغصان) ، والفصول الصغرى تحدها أجزاء الأغصان . فهيكل الفصول الكبرى يختلف شكله باختلاف عدد الفصول الوسطى التى يتكون منها .

يتألف كل فصل أعظم أى كل بيت من أبيات اللحن من جمل وتعبيرات موسيقية ، مدارها النغمة التى تنسب إليها النوبة ، وتوزع هذه التعبيرات على الفصول الوسطى على حسب نظام محدود .

وتسمى أول الأجزاء الوسطى (الدخول أو الفراش) .

والثانى (كرش الصنعة) أو وسطها .

والثالث (الغطاء) أى الخانة .

والرابع (الخروج) أى الرجوع إلى الصنعة الأولى .

ويقرن بأجزاء اللحن الخالية من الكلام ترنمات يطلق عليها اسم الشغل لشغلها تلك الأجزاء ، ويختلف نوع هذه الترنمات باختلاف الشعر ، فاذا كانت فاصلا بين مقاطع اللفظ الواحد فهى (ن) محركة بحركة الحرف الذى قبلها ، وإذا كانت تشغل آخر العبارات الموسيقية الخالية من الكلام كانت بـ(ياللن) ، وإذا كانت تشغل عبارة كاملة خالية من الأقاويل الشعرية كانت بـ(هن هن) أو بـ(دريتن) .

المقامات المقدمة من جناب البارون دى ارلنجر

طائفة النغمات التى تستقر على درجة اليكاه

يكاه (من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب نوا		جواب نوا
« حجاز		« جهاركاه
« كردى		« سيكاه
محير		محير
كردان		كردان
أوج		عجم
حسينى		حسينى
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	نيم حجاز	جهاركاه
سيكاه	بوسه لك	سيكاه
دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست		راست
عراق		عراق
عشيران الحسينى		عشيران الحسينى
يكاه		يكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الأربع) على اليكاه ...
« الثانى — « « الدوكاه أو جهاركاه على الدوكاه...
« الثالث — « (ذو الخمس) على النوا ... ...
« الرابع — حجاز (ذو الأربع) على المحير... ...

يبدأ العمل باظهار العقد الثالث دخولا إليه من درجة الحجاز أو الجهاركاه (والدخول من الحجاز أعم) .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الأربع) على المحيّر
« الثالث — بوسلك (العشاق المصرى ذو الخمس) على النوا
« الثانى — بياتى (ذو الأربع) على الدوكاه (أو الراست على راست)
« الأول — راست (ذو الخمس) على اليكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جنس البياتى على الدوكاه أو الراست على درجة الراست .

شدّ عربان (أو شت عربان)

(من فصيلة الحجاز)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب نوا	جواب نوا
« حجاز	« جهاركاه
سنبله	سنبله
عجم	عجم
كردان	كردان
نم ماهور	نم ماهور
حصار	حصار
نوا	نوا
حجاز	جهاركاه
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست
نم كوشت .	نم كوشت
قبا حصار	قبا حصار
يكاه	يكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — حجاز (ذو الأربع) على اليكاه

« الثانى — نوأثر (ذو الخمس) « الراست

« الثالث — حجاز (ذو الأربع) « النوا

« الرابع — نوأثر (ذو الخمس) « الكردان

يبدأ العمل من العقد الثالث ويحتم الدخول إليه من درجة النواه لكنه يمكن استعمال الحجاز كظهير للنوا .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند (ذو الخمس) على الكردان .

« الثالث — حجاز (ذو الأربع) « النوا .

« الثانى — نهاوند (ذو الخمس) « الراست .

« الأول — حجاز (ذو الأربع) « اليكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار النوأثر على الراست .

فرحفزا

(من فصيلة البوسليك)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب نوا	جواب نوا	
» جهاركاه	» جهاركاه	
» كرد	» كرد	
محير	محير	
كردان	كردان	
عجم	عجم	
حسيني	حسيني	
نوا	نوا	نواه
جهاركاه	جهاركاه	حجاز
كرد	كرد	كرد
دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست	راست	راست
عشيران العجم	عشيران العجم	
عشيران الحسيني	عشيران الحسيني	
يكاه	يكاه	

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الأربع) على يكاه ...
» الثاني — عجم (ذو الخمس) » عشيران العجم
» الثالث — جهاركاه (ذو الأربع) » جهاركاه ...
» الرابع — نهاوند (ذو الخمس) » كردان ...

يتألف من هذين العقدين نغمة العجم ومجازها الجهاركاه.

يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث ومختوم الدخول إليه من النوا.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند (ذو الخمس) على الكردان ...
» الثالث — عجم (ذو الأربع) » جهاركاه ...
» الثاني — عجم (ذو الخمس) » عشيران العجم
» الأول — نهاوند (ذو الأربع) على اليكاه ...

يبدل في العقد الثالث بالجهاركاه الحجاز ويتكون من هذا التغيير عقد ثان ذو شكل ثالث وهو نوأثر من راست إلى نواه وعند الاستقرار يبدل بالحجاز الجهاركاه.

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار الجهاركاه على درجة الجهاركاه والعجم على عجم.

سلطـانى يكاه

(من فصيلة البوسليك)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب نواه	جواب نواه
« حجاز	« حجاز
« كرد	« كرد
محـيّر	محـيّر
كردان	كردان
عجم	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
حجـاز	حجـاز
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عشيران العجم	عشيران العجم
« الحسينى	« الحسينى
يكاه	يكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نهـاوند (ذو الأربع) على يكاه ...	يبدأ العمل باظهار العقد الثالث والثانى دخولا من النوا (حتما) والحجاز كظهير له والارتكاز على الدوكاه الذى هو غماز النغمة .
« الثـانى — حجـاز («) « دوكاه...	
« الثالث — بوسليك («) « نوا ...	
« الرابع — حجـاز («) « محـير...	

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد ويشترط لمس قرار الحجاز قبل الاستقرار على اليكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على الدوكاه والبروز بدرجة الدوكاه .

طائفة النغمات التى تستقر على درجة عشيران الحسينى

حسينى عشيران (من فصيلة البياتى)

(أ) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب حسينى	جواب حسينى	
« نوا	« نوا	
« جهاركاه	« جهاركاه	
« سيكاه	« سيكاه	
محير	محير	
كردان	كردان	
أوج	أوج	
حسينى	حسينى	حسينى
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	حجاز
سيكاه	سيكاه	كرد
دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست	راست	راست
عراق	عراق	
عشيران الحسينى	عشيران الحسينى	

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى
« الثانى — « («) « دوكاه ... ...
« الثالث — « («) « الحسينى ... ...
« الرابع — « (ذو الخمس) « المحير ... ...

يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث ويختم الدخول من الحسينى

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على المحير... ... ...
« الثالث — « (ذو الأربع) « الحسينى ... ...
« الثانى — « (ذو الخمس) « دوكاه أو نكريز على راست ... ...
« الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى

يشترط بيان العقد الثانى وإظهار الحسينى لأنه مركز النغمة

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس النكريز على درجة الراست والبروز بدرجة الحسينى.

بياتى عشيران

(من فصيلة البياتى)

(أ) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب حسينى		جواب حسينى
« نوا		« نوا
« جهاركاه		« جهاركاه
« سيكاه		« سيكاه
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
أوج	عجم	أوج
حسينى	حسينى	حسينى
نوا		نوا
جهاركاه		جهاركاه
سيكاه		بوسلك
دوكاه		دوكاه
راست		راست
عراق		عراق
عشيران الحسينى		عشيران الحسينى

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى
« الثانى — « (ذو الخمس) « دوكاه ... ...
« الثالث — « (ذو الأربع) « الحسينى ... ...
« الرابع — « (ذو الخمس) « محير ... ...

يحتم الدخول من النوا والجهاركاه كظهير له، ويبدأ العمل باظهار العقد الثانى ثم يهبط إلى الأول ويصعد إلى درجة الحسينى لاظهار العقد الثالث ثم إلى دوكاه — يلى ذلك الصعود إلى العقد الرابع مرورا على سلم نغمة البياتى الأصلى وذلك بابدال الأوج بالعجم .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على محير... ... ...
« الثالث — « (ذو الأربع) « حسينى ... ...
« الثانى — بوسلك (ذو الخمس) « دوكاه ... ...
« الأول — بياتى (ذو الأربع) « عشيران الحسينى

وفى الهبوط يظهر العقد الثانى الهابط .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على اظهار جنس البياتى على دوكاه .

بوسه‌لك عشيران

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :	
جواب حسينى		جواب حسينى	
« نوا		« نوا	
« جهاركاه		« جهاركاه	
« سيكاه		« بوسه‌لك	
محير		محير	
كردان	كردان	كردان	كردان
أوج	عجم	أوج	عجم
حسينى	حسينى	حسينى	حسينى
نوا	نوا	نوا	نوا
جهاركاه		جهاركاه	
بوسه‌لك		بوسه‌لك	
دوكاه		دوكاه	
راست		راست	
عراق		عراق	
عشيران الحسينى		عشيران الحسينى	

تحليل هذه النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى « الثانى — بوسه‌لك (ذو الأربع) على دوكاه .. « الثالث — بياتى («) « حسينى ... « الرابع — بياتى (ذو الخمس) « محير... ...	يبدأ العمل باظهار العقد الثانى دخولا إليه من الحسينى والنوا كظهير له ثم يهبط إلى العقد الأول ثم يصعد إلى الثالث للعمل بجنس البياتى على الحسينى والبوسه‌لك على النوا ثم يضاف إليه العقد الثانى و تصعد منه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك (ذو الخمس) على محير ... « الثالث — بياتى (ذو الأربع) على حسينى ... « الثانى — بوسه لك (ذو الأربع) على دوكاه ... « الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى	وفى الهبوط يعمل بوسه‌لك على محير ثم ينزل على العقد الثالث ويعمل بياتى على الحسينى ويجوز عمل البوسه‌لك على النوا — ثم يهبط على العقد الأول ويستقر على عشيران الحسينى مضافا إليه اليكاه كظهير .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البوسه‌لك على درجة الدوكاه والبياتى على الحسينى .

نهفت

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج
حسينى

نوا	نوا	نوا
حجاز	ثم حجاز	حجاز
بوسلك	بوسلك	كرد
دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست		
عراق		
عشيران الحسينى		

(ب) هبوطا :

جواب حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج
حسينى

نوا	نوا
جهاركاه	حجاز
سيكاه	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عراق	
عشيران الحسينى	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى
« الثانى — جهاركاه على دوكاه أو راست على دوكاه أو حجاز على دوكاه ... ...
« الثالث — راست على نوا أو بياتى على حسينى ...
« الرابع — بياتى على محير أو راست على كردان ...

يبدأ العمل فى دائرة العقـد الثانى دخولا من درجة الحجاز إلى درجة النوا لاظهـار جنس الراست على دوكاه (نيشابورك) أو جنس الجهاركاه على دوكاه ثم يكون الصعود بالحسينى والعجم — يلى ذلك النزول إلى الدوكاه أولا بطريقة أصـفهان البياتى (أى مرورا على النوا والجهاركاه والسيكاه) ثم بطريقة أصفهان الحجاز (أى مرورا على النوا والجهاركاه والكرد) يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس الراست على درجة النوا و بجنس البياتى على درجة الحسينى ثم يكون الصعود إلى العقد الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى على محير أو راست على كردان ...
« الثالث — راست (ذو الخمس) على نوا ... ...
« الثانى — راست على راست أو تكريز على راست
« الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى

وفى الهبوط يجب إظهـار العقود المبينة فى السلم الهابط .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة البكاء عند الابتهال .

سوزدل (محرق القلب)

(من فصيلة الحجاز)

(أ) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب حسينى	جواب حسينى
« حصار	« حصار
« جهاركاه	« جهاركاه
« بوسه لك	« بوسه لك
محير	محير
شاهناز	شاهناز
عجم	عجم
حسينى	حسينى
حصار	حصار
جهاركاه	جهاركاه
بوسه لك	بوسه لك
دوكاه	دوكاه
زركوله	زركوله
عشيران العجم	عشيران العجم
« الحسينى	« الحسينى

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — حجاز (ذو الأربع) على عشيران الحسينى	يبـدأ العمل باظهار العقد الثانى
« الثـانى — حصار (ذو الخمس) « دوكاه	دخولا من النوا (والحصار كظهيرله)
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) « حسينى	— ثم يكون النزول إلى العقد الأول —
« الرابع — حصار (ذو الخمس) « محير	ثم يصعد إلى الثالث ومنه إلى الرابع.

(ب) هبوطـا :

يقع فى الهبوط عين طريقة الصعود ويلمس درجة قرار الحصار قبل الاستقرار على عشيران الحسينى — تمتاز هـذه النغمة باظهار الحجاز على الحسينى والحصار على الدوكاه ولولا إظهار الحصار لكانت شبيهة بنغمة الشاهناز على عشيران الحسينى .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جنس الحصار على درجة الدوكاه وجنس الحجاز على درجة الحسينى .

شوق طرب

(من فصيلة الحجاز)

(أ) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب حسيني	جواب حسيني
« صبا	« صبا
« جهاركاه	« جهاركاه
« بوسه‌لك	« سيكاه
شاهناز	محير
كردان	كردان
عجم	عجم
حسيني	حسيني
صبا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عشيران العجم	عشيران العجم
« الحسيني	« الحسيني

تحليل النغمة و بيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على عشيران الحسيني	يبدأ العمل باظهار العقد الثانى ثم يكون الصعود إلى الثالث المتمم لنغمة صبا ومنه إلى الرابع .
« الثانى — صبا (ذو الخمس) « دوكاه	
« الثالث — حجاز («) « جهاركاه... ...	
« الرابع — صبا («) « محير...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — صبا (ذوالخمس) على محير	يغير عند النزول العقد الثالث و يحمل بوسه‌لك على نوا وكذلك الثانى فيصير كرد على دوكاه و يصح إبقاء الثالث على ماهو عليه فى السلم الصاعد.
« الثالث — بوسه‌لك (ذوالأربع) « النوا	
« الثانى — كرد («) « دوكاه ...	
« الأول — « («) « عشيران الحسيني	

ملاحظة — يظن البعض أن قرار هذه النغمة درجة عشيران العجم وألفوا فيها ألحانا تستقر على هذه الدرجة وهذا خطأ لأنه يخالف نغمة شوق طرب التى وضعها السلطان سليم الثالث المحفوظة بتكايا المولوية .

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على إظهار نغمة الصبا مؤسسة على درجة الدوكاه والكرد على عشيران الحسيني .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة عشيران العجم

عجم عشيران (من فصيلة العجم)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب عجم		جواب عجم
« حسيني		« حسيني
« نوا		« نوا
« جهاركاه		« جهاركاه
سنبله		سنبله
محير		محير
كردان	كردان	كردان
عجم	ماهور	عجم
حسيني	حصار	حسيني
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	جهاركاه
كرد		كرد
دوكاه		دوكاه
راست		راست
عشيران العجم		عشيران العجم

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — عجم (ذو الخمس) على عشيران العجم « الثانى — جهاركاه (ذو الأربع) على جهاركاه ... « الثالث — عجم (ذو الخمس) على العجم ... ... « الرابع — « (ذو الأربع) « المهوران	يبدأ العمل بإظهار العقد الثانى دخولا إليه من الجهاركاه التى هى غماز النغمة، على ذلك النزول إلى العقد الأول ثم الصعود إلى الثالث ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

يكون الهبوط بعين طريقة الصعود ويجوز تركيب جنس الحجاز بصفة عرضية على درجة النوا (بإبدال الحسينى بالحصار والعجم بالماهور) لكن يجب ألا يكون الارتكاز على النوا بل على الجهاركاه التى هى غماز النغمة فيكون المسموع الاستقرار على درجة عشيران العجم .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجتى الجهاركاه والعجم .

شوق أفزا (أي مزيد الشوق)

(من فصيلة العجم)

(أ) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب عجم		جواب عجم
« حسيني		« حسيني
« نوا		« نوا
« جهاركاه		« جهاركاه
سنبله	جواب بوسلك	سنبله *
محير	شاهناز	محير
كردان	كردان	كردان
عجم	أوج	عجم
حسيني	حسيني	حسيني
صبا		نوا
جهاركاه		جهاركاه
سيكاه		كرد
دوكاه		دوكاه
راست		راست
عشيران العجم		عشيران العجم

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — عجم (ذو الثلاث) على عشيران العجم
« الثاني — صبا (ذو الخمس) « دوكاه ...
« الثالث — عجم («) « عجم أو صبا ...
(«) « حسيني ...
« الرابع — عجم (ذو الأربع) « ماهوران ...

يحتم البدء من الجهاركاه ويعمل في دائرة العقد الثاني بشرط أن يمس درجة الدوكاه ثم يصعد إلى العقد الثالث وبعد إظهار درجة الكردان يعمل عجم على عجم أو صبا على حسيني ، يلي ذلك الصعود إلى العقد الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — عجم (ذو الأربع) على ماهوران ...
« الثالث — « («) « عجم ...
« الثاني — « («) « جهاركاه ...
« الأول — « («) « عشيران العجم

وفي النزول تبدل درجة الصبا بالنوا — ويستحسن مس الزركوله عوض الدوكاه قبل الاستقرار لإظهار جنس النهاوند على الراست ولكن ذلك مما لا يشترط .

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على إظهار جنس الصبا على دوكاه وجنس العجم على العجم والجهاركاه وعشيران العجم .

شوق آور

(من فصيلة العجم)

(ا) صعودا :

جواب عجم
» حسيني
» نوا
» جهاركاه
سنبله
محير
كردان
عجم
حسيني
نوا
نيم حجاز
بوسلك
دوكاه
راست
عشيران العجم

(ب) هبوطا :

جواب عجم
» حسيني
» نوا
» جهاركاه
سنبله
محير
كردان
عجم
حصار نهاوند
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه
راست .... زيركوله
عشيران العجم

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — عجم (ذو الثلاث) على عشيران العجم
» الثانى — بوسلك (ذو الخمس) » دوكاه ...
» الثالث — عجم (») » عجم ... ...
» الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) » جواب جهاركاه ... ...

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه ... ...
» الثالث — عجم (ذو الخمس) على عجم ...
» الثانى — بوسلك (ذو الأربع) » جهاركاه
» الأول — عجم (ذو الخمس) » عشيران العجم ... ...

لهذه النغمة طريقتان عمليتان :

أولها أن يكون البدء باظهار صورة مختصرة من نغمة العرضبار وذلك بأن يدخل من درجة الكردان إلى العجم ومنه إلى الحسيني ثم إلى النوا (وقد يجوز الصعود إلى المحير مرورا بالسنبلة) ثم بدلا من الاستقرار على مركز العرضبار وهو الدوكاه يصعد إلى العجم و ينزل منه بصيغة نغمة عجم عشيران وقبل الاستقرار على درجة عشيران العجم يلمس البكاه وعشيران الحسيني .

أما الطريقة الثانية فهى أن يبدأ العمل فى المنطقة الحادة من نغمة عرضبار ويكون الدخول من الكردان للصعود إلى جواب النوا مرورا بالمحير والسنبلة وجواب جهاركاه ثم يكون الهبوط إلى درجة العجم ومنها إلى الحسيني — ثم منهم من يلمس بعد ذلك درجة النوا وبعدها درجة الشورى وينزل إلى الجهاركاه — ومنهم من يلمس درجة العزال وبعدها درجة كرد النهاوند وقد ينزل إلى الدوكاه ثم إلى الراست وإلى عشيران العجم — ومنهم أيضا من يلمس درجة الزيركوله قبل العجم ثم ينزل إلى القرار وهو عشيران العجم بعد لمس البكاه ودرجة شاه ور (أى قرار الجهاركاه) .

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على إظهار العرضبار عند الاستهلال والنهاوند قبل الاستقرار .

طائفة النغمات التى تستقر على درجة العراق

عراق (من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب أوج	جواب أوج
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عراق	عراق

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

المقد الأول — عراق (ذو الثلاث) على عراق ... ...
« الثانى — بياتى (ذو الأربع) « دوكاه... ...
« الثالث — راست (ذو الخمس) « نوا وأوج على أوج ... ...
« الرابع — سيكاه (ذو الخمس) على بزرك ... ...

يبتدئ العمل بإظهار العقد الأول دخولا إليه من الراست مع استعمال البكاه كظهير له، على ذلك الانتقال إلى العقد الثانى وعمل بياتى على دوكاه ومنه إلى الثالث وعمل راست على نوا وأوج على أوج .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — سيكاه (ذو الخمس) على بزرك ... ...
« الثالث — بوسهلك (ذو الخمس) على نوا... ...
« الثانى — بياتى (ذو الأربع) « دوكاه ...
« الأول — عراق (ذو الثلاث) « عراق ...

وعند النزول يبدل جنس الأوج بالعجم فى العقد الثالث ثم ينزل الى العقد الثانى ومنه الى الأول حيث يكون الاستقرار على درجة العراق .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس البياتى على درجة الدوكاه .

راحة الأرواح

(من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب حسينى	جواب حسينى	جواب حسينى
» نوا	» نوا	» نوا
» حجاز	» حجاز	» جهاركاه
سنبله	سنبله	» سيكاه
محير	محير	محير
كردان	كردان	
أوج	عجم	
حسينى	حسينى	
نوا	نوا	
حجاز	حجاز	
كرد	كرد	
دوكاه	دوكاه	
راست	راست	
عراق	عراق	

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

المقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق ...
» الثانى — حجاز (ذو الأربع) » دوكاه ...
» الثالث — راست (ذو الخمس) » نوا... ...
» الرابع — حجاز (») » محير ...

يبدأ العمل بإظهار العقد الثانى أى حجاز على دوكاه (ويضاف إليه إذا أريد العقد الثالث مبدلا فيه الأوج بالعجم) على ذلك إظهار العقد الثانى (راست على نوا) ثم الصعود إلى العقد الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — { حجاز (ذو الخمس) على المحير / بياتى (») » }
» الثالث — بوسليك (») » نوا
» الثانى — حجاز (») » دوكاه
» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » عراق

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة الدوكاه

فرحناك

(من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :	
جواب حسيني		جواب حسيني	
« نوا		« نوا	
« جهاركاه		« جهاركاه	
« سيكاه		« سيكاه	
محير		محير	
كردان	«	كردان	
أوج		عجم	
حسيني	حسيني	حسيني	
نوا	نوا	نوا	نوا
حجاز	نم حجاز	حجاز	نم حجاز
بوسه‌لك	بوسه‌لك	بوسه‌لك	بوسه‌لك
دوكاه	دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست		راست	
عراق		عراق	

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق ...
« الثاني — جهاركاه (ذو الخمس) « دوكاه ...
« الثالث — راست («) « نوا ...
« الرابع — بياتي («) « المحير ...

يبدأ العمل بإظهار العقد الثاني وهو جهاركاه على دوكاه ومنهم من يجعله نيشابورك أي راست على دوكاه والأول أصح بل ذلك نزول بالعقد الأول ثم الصعود إلى الثالث ومنه إلى الرابع

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتي (ذو الخمس) على المحير... ...
« الثالث — بوسه‌لك («) « نوا ... ...
« الثاني — راست (ذو الأربع) « دوكاه ...
« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « عراق ...

يشترط النزول إلى درجة السيكاه قبل الاستقرار على العراق .

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على إظهار جنس الراست على درجة الدوكاه .

بسته أصفهان

(من فصيلة العراق)

(أ) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب حسيني		جواب حسيني
« نوا		« نوا
« جهاركاه		« جهاركاه
« سيكاه		« سيكاه
محير		محير
كردان		كردان
أوج		عجم
حسيني		حسيني
نوا	نوا	نوا
حجاز	ثم حجاز	جهاركاه
بوسلك	بوسلك	سيكاه
دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست		راست
عراق		عراق

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق ...

« الثاني — راست (ذو الأربع) على دوكاه أى (نيشابورك) وجهاركاه « دوكاه ...

« الثالث — راست (ذو الخمس) « نوا ...

« الرابع — بياتى («) « محير ...

تتكون هذه النغمة من تركيب نغمة العراق ونغمة الأصفهان بياتى ويبدأ العمل فى دائرة العقد الثانى بطريقة نغمة أصفهان بياتى وذلك بإظهار جنس الراست (نيشابورك) على درجة الدوكاه ثم بإظهار جنس البياتى وبدل الاستقرار على الدوكاه كما هو لازم فى نغمة أصفهان بياتى يستمر الهبوط إلى درجة العراق بنغمة العراق .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على محير

« الثالث — بوسلك («) « نوا

« الثانى — بياتى («) « دوكاه

« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « عراق

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الأصفهان عند الاستهلال ونغمة العراق عند الاستقرار .

دلكش حاوران

(من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :

جواب حسيني
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
اوج
حسيني
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست
عراق

(ب) هبوطا :

جواب حسيني	
« نوا	
« جهاركاه	
« سيكاه	
محير	محير
كردان	كردان
اوج	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	كردي
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عراق	

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق
« الثاني — بياتي (ذو الأربع) « دوكاه
« الثالث — حسيني («) « حسيني
« الرابع — « (ذو الخمس) « محير

يبدأ العمل باظهار العقدين الثاني والثالث أي باظهار نغمة الحسيني على دوكاه ثم يصعد إلى العقد الرابع ويعمل بياتي على محير

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتي (ذو الخمس) على محير
« الثالث — راست («) « نوا أو كرد (ذو الأربع) « حسيني
« الثاني — بياتي («) « دوكاه
« الأول — سيكاه («) « عراق

على ذلك الهبوط إلى النوا بجنس الراست ثم إلى الحسيني بجنس الكرد ومنه إلى الدوكاه بجنس البياتي وبعد الارتكاز على الراست بصفة عرضية وبمس درجة الكرد عوض السيكاه يعود إلى السيكاه ثم يكون النزول إلى درجة العراق والاستقرار عليها

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحسيني

أوج (أو أوج عراق)

(من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :

جواب حسيني
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
أوج......عجم
حسيني
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه
راست
عراق

(ب) هبوطا :

جواب حسيني	
« نوا	
« جهاركاه	
« سيكاه	
محير	محير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	
راست	
عراق	

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق
« الثاني — بياتي (ذو الأربع) « دوكاه
« الثالث — راست («) « نوا
« الرابع — بياتي (ذو الخمس) « محير

يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث ثم يصعد إلى الرابع ويعمل بياتي أو بوسلك على محير

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتي (ذو الخمس) على محير
« الثالث — راست («) « نوا
وبوسلك(«) « «
« الثاني — بياتي (ذو الأربع) « دوكاه
« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « عراق

ثم ينزل إلى درجة المحير ويعمل بجنس البياتي ، على ذلك الدخول في العقد الثالث والارتكاز تارة على درجة الأوج (سيكاه على أوج) وتارة على نوا (راست وبوسلك على نوا) ثم الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس البياتي ومنها إلى العراق بجنس السيكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البياتي على دوكاه ونغمة الراست على درجة النوا ونغمة السيكاه على الأوج .

بسته نكار
(من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب حسيني		جواب حسيني
» صبا		» صبا
» جهاركاه		» جهاركاه
» سيكاه		» سيكاه
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
عجم	اوج	عجم
حسيني	حسيني	حسيني
صبا	نوا	صبا
جهاركاه		جهاركاه
سيكاه		سيكاه
دوكاه		دوكاه
راست		راست
عراق		عراق

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق... ...
» الثانى — صبا (ذو الخمس) » دوكاه... ...
» الثالث — كرد (ذو الأربع) » حسينى ...
راست (ذو الخمس) » نوا ... ...
» الرابع — صبا (») » محير ... ...

يستهل فى هذه النغمة بعمل نغمة صبا على دوكاه أى باظهار العقدين الثانى والثالث (شكل أول) ثم يستبدل درجة الصبا بالنوا ودرجة العجم بالأوج للعمل بجنس الراست على نوا ويكون الارتكاز تارة على الأوج وتارة على النوا — على ذلك الصعود إلى العقد الرابع

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — صبا (ذو الخمس) على محير ... ...
» الثالث — كرد (ذو الأربع) » حسينى ...
» الثانى — صبا (ذو الخمس) » دوكاه... ...
» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » عراق... ...

وفى النزول يعمل صبا على محير ثم يدخل فى العقد الثالث ويظهر درجة العجم على ذلك الهبوط إلى العقد الثانى ويشترط أن يكون الارتكاز على درجة السيكاه لا على الدوكاه ثم يكون النزول إلى درجة العراق والاستقرار عليها .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الصبا على درجة الدوكاه .

أوج آرا (*)
(من فصيلة العراق)

(أ) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب نوا	جواب نوا
« حجاز	« حجاز
« سيكاه	« سيكاه
صنبلة	صنبلة
شهناز	شهناز
أوج	أوج
عجم	عجم
نوا	نوا
حجاز	حجاز
سيكاه	سيكاه
كرد	كرد
راست	راست
عراق	عراق

(*) انظر صفحة ١٤١ من محضر الجلسة السادسة من لجنة المقامات والإيقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — أوج آرا يستقر على عراق ... ...
« الثاني — شكل مستعار على سيكاه ... ...
« الثالث — « أوج على أوج ... ...
« الرابع — « مستعار على جواب سيكاه ...

يستهل في هذه النغمة بالعمل في دائرة العقد الثاني بعد إظهار مقام الأوج ويستبدل أحيانا السنبلة بالحجاز — يلي ذلك العمل في دائرة العقد الثالث ثم الصعود إلى العقد الرابع المماثل للأول.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — شكل مستعار على جواب سيكاه ...
« الثالث — « أوج على أوج ... ...
« الثاني — مستعار على سيكاه ... ...
« الأول — أوج آرا يستقر على عراق ... ...

وعند النزول يعمل على درجة الأوج إما جنس مستعار وإما جنس أوج ، يلي ذلك الهبوط إلى العقد الثالث ومنه إلى الأول حيث يستقر على درجة العراق .

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على إظهار نغمة الأوج على درجة الأوج والمستعار على درجة السيكاه .

روثق نما (*)

(من فصيلة العراق)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب نوا	جواب نوا
« حجاز	« حجاز
« سيكاه	« سيكاه
سنبلة	سنبلة
كردان	كردان
عجم أوج	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
حجاز	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
كرد	كرد
راست	راست
عراق	عراق

(*) انظر صفحة ١٤١ من محضر الجلسة السادسة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — قرار أوج آرا (ذو الأربع) يستقر على عراق ... ...

« الثاني — مستعار (ذو الخمس) على سيكاه ...

« الثالث — بوسهلك (ذو الأربع) على نوا... ...

« الرابع — مستعار (ذو الثلاث) على جواب السيكاه ... ...

تتكون هذه النغمة من تركيب نغمة المستعار على درجة السيكاه ، يبدأ العمل فيها في دائرة العقد الثاني دخولا من درجة الكرد إلى السيكاه ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث والرابع ويستبدل أحيانا العجم بالأوج ثم يكون النزول إلى درجة السيكاه ومنها إلى الكرد ثم إلى الراست و إلى العراق وتستقر عليه .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — مستعار (ذو الثلاث) على جواب سيكاه .

« الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) « نوا .

« الثاني — مستعار (ذو الخمس) « سيكاه .

« . الأول — قرار أوج آرا (ذو الأربع) يستقر على عراق .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة المستعار على درجة السيكاه والأوج آرا على درجة عراق .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة الراست

راست "أى مستقيم"

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب كردان	جواب كردان	
« أوج	« أوج	
« حسيني	« حسيني	
« نوا	« نوا	
« جهاركاه	« جهاركاه	
« سيكاه	« سيكاه	
محير	محير	
كردان	كردان	كردان
أوج	أوج	عجم
حسيني	حسيني	حسيني
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	
سيكاه	سيكاه	
دوكاه	دوكاه	
	راست	

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الأربع) على راست
« الثاني — « («) « نوا ...
« الثالث — « («) « كردان
« الرابع — « («) جواب نوا

يبدأ العمل بلمس درجة الراست ثم الصعود من درجة اليكاه بجنس راست على يكاه (أى مرورا على عشيرانا لحسيني والعراق) ثم يعمل في دائرة العقد الأول ، يلي ذلك الصعود إلى العقد الثاني (راست على نوا) ثم العقد الثالث (مقام ماهور) ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — راست (ذو الأربع) على جواب نوا
« الثالث — « (ذو الخمس) على كردان ...
« الثاني — « (أوبوسلك) (ذو الأربع) على نوا ... ...
« الأول — راست (ذو الأربع) على راست

وفي النزول يستحسن لمس درجة العجم عوض الأوج وقبل الاستقرار على درجة الراست يكون النزول إلى درجة اليكاه بجنس راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة اليكاه ونغمة السيكاه .

سوزدلارا — سوزدل آرا (أى نار المحبوب)

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب عجم	جواب عجم
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« بوسهلك
محير	محير
كردان	كردان
عجم اوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
بوسهلك	سيكاه بوسهلك
دوكاه	دوكاه
راست	راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — جهاركاه (ذو الأربع) على راست (بوسهلك على دوكاه)

« الثانى — جهاركاه (ذو الخمس) على جهاركاه أو بياتى (حسينى) على حسينى .

« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان .

« الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه .

تتكون هـذه النغمة من نغمة البوسهلك ونغمتى الحسينى والراست .

يبـدأ العمل فيها فى دائرة المنطقة الثقيلة من نغمة البوسهلك دخولا من درجة الجهاركاه (أو من الراست) إلى درجة بوسهلك ومنها إلى النوا أو الحسينى يلى ذلك العمل بطريقة نغمة الحسينى على درجة الحسينى ويستبدل عند ذلك العجم بالأوج ثم يكون النزول من درجة الحسينى إلى الدوكاه بجنس البوسهلك ويلمس بعد ذلك درجة السيكاه ويستقر على الراست .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه .

« الثالث — « («) « كردان .

« الثانى — « (ذو الخمس) « جهاركاه .

« الأول — بياتى (ذو الخمس) « دوكاه .
راست (ذو الأربع) « راست .

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على إظهار نغمتى البوسهلك والحسينى .

سوزناك

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب ماهور	جواب ماهور
« حصار	« حصار
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
سنبلة	« سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
نيم ماهور	عجم
حصار	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه
راست	راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الخمس) على راست ...
« الثانى — حجاز (ذو الأربع) « نوا ...
« الثالث — بوسه‌لك (ذو الأربع) « كردان ...
« الرابع — حجاز على جواب نوا ... ...

يبدأ العمل باظهار العقد الأول ثم يعمل فى دائرة العقد الثانى ثم يصعد إلى الثالث ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا .
« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان .
« الثانى — بوسه‌لك (ذو الأربع) « نوا .
« الأول — راست (ذو الخمس) « راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جلس الحجاز على درجة النوا ، ويوجد سوزناك يسمى سوزناك بزركوله وذلك باستعمال الزركوله بدلا من درجة الدوكاه عند الاستقرار .

رهاوى

(من فصيلة الراست)

(أ) صعودا :		(ب) هبوطا :	
جواب أوج		جواب أوج	
« حسينى		« حسينى	
« نوا		« نوا	
« جهاركاه		« جهاركاه	
« سيكاه		« سيكاه	
عجم		عجم	
كردان		كردان	
أوج		أوج	عجم
حسينى		حسينى	
نوا		نوا	
جهاركاه		جهاركاه	
سيكاه		سيكاه	
دوكاه	كرد	دوكاه	
راست		راست	

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الأربع) على راست	يبدأ العمل بإظهار العقد الأول دخولا إليه من الراست مع لمس البكاه كظهير يرتكز فى الأغلب على درجة الجهاركاه ويمس النوا قبل الكردان ويكاه قبل الراست وذلك من قاعدة هذه النغمة التى تخالف نغمة الراست.
« الثانى — « («) « نوا	
« الثالث — « («) « كردان	
« الرابع — « على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد إنما يلزم إهمال الأوج بعجم .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة السازكار وسير نغمة البياتى .

ماهور (أي الهلال)

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :		
جواب ماهور		جواب ماهور		
» حسيني		» حسيني		
» نوا		» نوا		
» جهاركاه		» جهاركاه		
» سيكاه		» سيكاه		
محير		محير		
كردان		كردان		
ماهور		عجم		
حسيني		حسيني		
نوا		نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	جهاركاه	حجاز	جهاركاه
سيكاه	بوسليك	سيكاه	كرد	بوسليك
دوكاه	دوكاه	دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست	راست	راست	راست	راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — { راست (ذو الأربع) على راست
جهاركاه (») » »

» الثاني — » (») » نوا ...
» الثالث — راست (») » كردان
» الرابع — جهاركاه على جواب النوا... ... ...

يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث دخولا إليه من درجة ماهور ثم يكون الصعود إلى العقد الرابع وعند النزول إلى العقد الأول يبدل السيكاه بالبوسليك.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب النوا ... ...
» الثالث— راست (ذو الأربع) على كردان ...
» الثاني — بوسليك(») » نوا ...
» الأول — { شكل أول راست » راست...
» ثاني تكرز على راست ...
» ثالث جهاركاه على راست...

يبدل أثناء الهبوط العقد الثاني بجنس البوسليك على النوا ثم يكون العمل في دائرة العقد الأول بأشكاله الثلاثة ويستحسن عند العمل بجنس الراست رفع درجة السيكاه قليلا و يلزم الهبوط إلى درجة العشيران قبل الاستقرار على درجة الراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة التكرز ونغمة الجهاركاه على درجة الراست .

زاويل

(من فصيلة الراست)

(ا) هبوطا :	(ب) صعودا :	
جواب نيم ماهور	جواب نيم ماهور	
« حصار	« حصار	
« نوا	« نوا	
« جهاركاه	« جهاركاه	
« سيكاه	« سيكاه	
عجم	عجم	
كردان	كردان	
نيم ماهور	عجم	
حصار	حسينى	
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	حجاز
سيكاه	سيكاه	كرد
دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست	راست	راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الخمس) على راست ...
« الثانى — حجاز (ذو الأربع) « نوا ... ...
« الثالث — راست («) « كردان ...
« الرابع — حجاز على جواب نوا... ... ...

يستعمل فى هذه النغمة كما فى نغمة الماهور أى بالعمل فى دائرة العقدين الحادين ولكنها تمتاز باظهار جواب الحجاز والنوا والحسينى أكثر مما يلزم فى الماهور .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا... ... ...
« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان...
« الثانى — بوسليك («) « نوا ... ...
« الأول — { شكل أول راست (ذو الخمس) على راست / شكل ثانى نكريز («) « }

وعند الهبوط يستبدل جنس الحجاز المثل على النوا بجنس البوسليك — على ذلك الهبوط إلى درجة الراست بطريقة نغمة النكريز ثم استبدال جنس النكريز المثل على الراست بجنس الراست وبعد العمل بين درجتى الحسينى والسيكاه يكون الاستقرار على الراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النكريز على درجة الراست وإظهار المطلقة الحادة التى تبتدئ من درجة جواب الجهاركاه .

حيان

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب أوج	جواب أوج
» حسينى	» حسينى
» نوا	» نوا
» جهاركاه	» جهاركاه
» سيكاه	» سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
أوج	أوج
حصار	حسينى
نوا	نوا
حجاز	جهاركاه
كرد	سيكاه
دوكاه	دوكاه
راست	راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — تكريز (ذو الخمس) على راست...
» الثانى — حجاز (ذو الأربع) : نوا... ...
» الثالث — راست (») » كردان ...
» الرابع — راست (») » جواب
جهاركاه ... ...

يكون البدء من درجة النوا مع لمس الراست كتطهير لما العمل فى العقد الثانى ثم فى العقد الأول بطريقة نغمة النوأثر — يلى ذلك الزحف إلى درجة الكردان والعمل بالعقد الثالث أى بجنس الراست ثم يكون الصعود من العقد الثالث إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — راست(ذوالأربع)على جواب جهاركاه
» الثانى — » (ذو الأربع) على كردان ..
» الثالث — » (») » نوا... ...
» الأول — » (ذو الخمس) » راست...

وفى الهبوط يعود إلى درجة الكردان بجنس الراست (ماهور) ومنها إلى درجة النوا بجنس الراست أيضا — يلى ذلك الهبوط إلى درجة الراست بجنس الراست وذلك باستبدال درجة العجم بأوج والحجاز بالجهاركاه وقبل الاستقرار على الراست يلمس درجة العراق .

شخصيتها — تكون شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النوأثر على درجة الراست ونغمة الراست (ماهور) على درجة الكردان وعلى إظهار المنطقة الحادة من سلمها .

نيرز راست

(من فصيلة الراست)

(أ) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب عجم		جواب عجم
« حسيني		« حسيني
« نوا		« نوا
« جهاركاه	جواب جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« بوسه لك	« سيكاه
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
عجم		عجم
تك حصار		تك حصار
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	بوسلك	سيكاه
دوكاه	دوكاه	دوكاه
راست	راست	راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الخمس) على راست ...

« الثاني — بياتي (ذو الأربع) على نوا ... ...

« الثالث — شكل أول : راست (ذو الأربع) على كردان ... .

شكل ثاني : جهاركاه (ذو الأربع) على كردان ... ...

« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه ... ...

يكون البدء من درجة الراست وبعد إظهار العقد الأول (راست على راست — ويمكن استبداله بجهاركاه على راست أي بنغمة شاه ورد) يكون الانتقال إلى العقد الثاني ومنه إلى الثالث للعمل إما بجنس الراست على كردان أو بجنس الجهاركاه ويمكن العمل بجنس البوسلك على كردان لكن الراست والجهاركاه أصح — ومن العقد الثالث يصعد إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه .

« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان .

« الثاني — بياتي («) « نوا .

« الأول — راست (ذو الخمس) « راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البياتي على النوا .

سنديده

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب عجم	جواب عجم	
« حسيني	« حسيني	
« نوا	« نوا	جواب نوا
« حجاز	« حجاز	« جهاركاه
سنبله	سنبله	« سيكاه
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
عجم	أوج	
حسيني	حسيني	
نوا	نوا	
حجاز	جهاركاه	
كرد ... بوسه لك	سيكاه	
دوكاه	دوكاه	
راست	راست	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نكريز (ذو الخمس) على راست وتيشابور (ذو الثلاث) ... ...
« الثاني — نهاوند (ذو الأربع) على نوا... ...
« الثالث — نكريز (ذو الخمس) « كردان ...
« الرابع — نهاوند على جواب نوا... ... ...

هي من النغمات المركبة (تركيب السلطان سليم الثالث) يكون البدء فيها باظهار العقد الأول أي بعمل نغمة نكريز أو زاويل دخولا من درجة الراست أو النوا، يلي ذلك الصعود إلى العقد الثاني والعمل بجنس البوسه لك ومنه إلى العقد الثالث ثم الرابع كما في الأول والثاني

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند على جواب نوا ... ...
« الثالث — شكل أول: نكريز (ذو الخمس) على كردان
« ثان: راست («) « «
« الثاني — راست (ذو الأربع) على نوا... ... ...
« الأول — نكريز على راست أو راست (ذو الخمس) على راست ... ...

يلي ذلك الهبوط إلى درجة الكردان إما بجنس الراست (ماهور) وإما بجنس البوسه لك وذلك باستبدال جواب الحجاز بجواب الجهاركاه والسنبله بالبزرك عند العمل بجنس الراست وباستبدال جواب الحجاز بجواب الجهاركاه عند العمل بجنس البوسه لك — ومن العقد الثالث ينزل إلى الثاني ويعمل بجنس الراست على نوا ومنه إلى الأول للعمل بجنس الراست على راست

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار نغمة النشابور والنكريز قبل الاستقرار على درجة الراست بجنس الراست .

دلنيشين

(من فصيلة الراست)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب عجم		جواب عجم
« حسيني		« حسيني
« نوا		« نوا
« جهاركاه		« جهاركاه
« بوسليك		« سيكاه
شاهناز	محير	محير
كردان		كردان
أوج		عجم
حسيني		حسيني
نوا		نوا
جهاركاه		جهاركاه
سيكاه		سيكاه
دوكاه		دوكاه
راست		راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الخمس) على راست ...
« الثانى — بياتى وصبا (ذو الأربع) « حسينى ...
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) « الكردان
« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه... ...

يبدأ العمل فى دائرة العقد الثانى من الكردان — يلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول — ثم الصعود إلى الثالث ثم يعود إلى الأول ومنه يصعد إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه
« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان (ماهور)
« الثانى — بوسليك («) « نوا... ... ..
« الأول — راست (ذو الخمس) « راست ... ...

وفى الهبوط تستبدل درجة الشاهناز بالمحير وجواب البوسليك بجواب السيكاه ويعمل جنس الراست على كردان (ماهور) ثم تستبدل درجة الأوج بالعجم ويعمل جنس بوسليك على نوا وقبل الاستقرار على الراست تلمس درجة العراق .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الصبا والبياتى على درجة الحسينى .

سازكار

(من فصيلة السازكار)

(ا) صعودا :

جواب عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
عجير
كردان
أوج
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه . كرد
راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
عجير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
كرد
راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — سازكار (ذو الخمس) على راست... ... ...
« الثانى — راست (ذو الأربع) « نوا... ... ...
« الثالث— « («) « كردان ... ...
« الرابع — جهاركاه(«) « جواب جهاركاه...

يكون الاستهلال من العقد الأول دخولا إليه من درجة الراست يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى ومنه إلى الثالث ومن الثالث إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه
« الثالث— راست («) « كردان ... ...
« الثانى — بوسه لك(«) « نوا ... .
« الأول— سازكار (ذو الخمس) « راست ... ...

وفى الهبوط يستبدل الأوج بالعجم ويعمل بجنس البوسهلك على النوا عوض الراست وفى الختام إظهار درجة السيكاه قبل الاستقرار على درجة الراست.

تخصيصها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة السيكاه قبل الاستقرار على درجة الراست .

نهـاوند

(من فصيلة البوسليك)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب عجم	جواب عجم	
« نيم حصار	« نيم حصار	
« نوا	« نوا	
« جهاركاه	« جهاركاه	
سنبله	سنبله	
محير	محير	
كردان	كردان	كردان
عجم	نيم ماهور	عجم
نيم حصار	حصار	نيم حصار
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	
كرد	كرد	
دوكاه	دوكاه	
راست	راست	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الخمس) على راست ...
« الثانى — « («) « جهاركاه
« الثالث— « («) « كردان
« الرابع — « على جواب جهاركاه ... ...

يكون البدء بالعقد الأول دخولا إليه من درجة النوا مع لمس الجهاركاه أو الراست كتظهير لها، يلى ذلك صعود إلى العقد الثانى ثم إلى الثالث ومنه إلى الرابع.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند على جواب جهاركاه ... ...
« الثالث— « (ذو الخمس) على كردان ...
« الثانى — شكل أول : حجاز « نوا ...
« ثان : نكريز « جهاركاه
« ثالث: نهاوند « جهاركاه...
« الأول — نهاوند (ذو الخمس) « راست ...

وفى الهبوط يستبدل درجة العجم بالنيم ماهور ويعمل تارة حجاز على نوا وتارة نكريز على جهاركاه، ويمكن استبقاء العقد الثانى على ما هو عليه فى سلم الصعود (أى نهاوند على جهاركاه) وقبل الاستقرار على درجة الراست يلمس درجات جنس الحجاز على اليكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس النهاوند على درجة الجهاركاه .

نهاوند كبير

(من فصيلة النهاوند والبوسليك)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب عجم	جواب عجم	
« نيم حصار	« حسيني	
« نوا	« نوا	
« جهاركاه	« جهاركاه	
سنبله	سنبله	
محير	محير	
كردان	كردان	كردان
نيم ماهور	عجم	عجم
حصار	حصار	حسيني
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	
كرد	كرد	
دوكاه	دوكاه	
راست	راست	

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الخمس) على راست ... ...
« الثانى — حجاز (ذو الأربع) « نوا ... ...
« الثالث — نهاوند(«) « كردان ... ...
« الرابع — « («) « جواب جهاركاه

يبدأ العمل فى دائرة العقد الثانى بالدخول إليه من درجتى الحجاز والنوا على ذلك الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند (ذو الأربع) على جواب جهاركاه
« الثالث — « («) « كردان ... ...
« الثانى — بوسليك على نوا ونهاوند على جهاركاه...
« الأول — نهاوند (ذو الخمس) على راست ... ...

وفى الهبوط تستبدل درجة الحصار بالحسينى ويعمل بوسليك على نوا ثم يستبدل درجة نيم ماهور بالعجم ويعمل نهاوند على جهاركاه وقبل الاستقرار على درجة الراست يهبط إلى يكاه ويصعد منها بجنس الحجاز (أى مرورا على درجتى قرار الحصار ونيم كوشت) .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النواثر على راست وجنس البوسليك على درجة النوا .

نوأثر

(من فصيلة الحصار والنوأثر والنكريز)

(أ) صعودا :

جواب نيم ماهور
« حصار
« نوا
« حجاز
سنبله
محير
كردان
نيم ماهور
حصار
نوا
حجاز
كرد
دوكاه
راست

(ب) هبوطا :

جواب نيم ماهور
« حصار
« نوا
« حجاز
سنبله
محير
كردان
نيم ماهور
حصار
نوا
حجاز
كرد
دوكاه
راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

المقد الأول — نوأثر أو نكريز (ذو الخمس) على راست
« الثانى — حجـاز (ذو الأربع) « نوا ...
« الثالث — نوأثر (ذو الخمس) « كردان...
« الرابع — حجـاز على جواب نوا ... ...

يستهل فى هـذه النغمة بإظهار درجتى الحجاز والنوأثر بعمل فى دائرة العقد الثانى، على ذلك الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجـاز على جواب نوا ... ...
« الثالث — نوأثر (ذو الخمس) على كردان... ... ...
« الثانى — حجاز (ذو الأربع) « نوا ... ...
« الأول — نوأثر (ذو الخمس) « راست ... ...

لا فرق بين سلم الهبوط وسلم الصعود ، يظهر درجة النيم كوشت قبل الاستقرار على الراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النـوا وجنس النكريز على درجة الراست .

نكريز

(من فصيلة الحصار والنوأثر والنكريز)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب عجم	جواب عجم
« حسيني	« حسيني
« نوا	« نوا
« حجاز	« حجاز
سنبله	سنبله
محير	محير
كردان	كردان
عجم	اوج
حسيني	حسيني
نوا	نوا
حجاز	حجاز
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نكريز (ذو الخمس) على راست ...
« الثانى — بوسه لك (ذو الأربع) « نوا ... ...
« الثالث — نكريز (ذو الخمس) « كردان ...
« الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...

يستهل فى هذه النغمة بالعمل فى دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة الراست مع لمس درجة العراق ويمكن الاستهلال فى دائرة العقد الثانى دخولا إليه من درجة الكردان لكن الطريقة الأولى أصح نظرا لكون العقد الأول هو العقد الأساسى للنغمة — على ذلك الصعود إلى العقد الثانى ثم إلى الثالث ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...
« الثالث — نكريز (ذو الخمس) على كردان ... ...
« الثانى — راست (ذو الأربع) « نوا ... ...
« الأول — نكريز («) « راست... ...

وفى الهبوط يستبدل درجة العجم بالأوج ويعمل بجنس الراست على نوا ثم ينزل إلى العقد الأول وقبل الاستقرار على درجة الراست يلمس درجة العراق .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس البوسه لك على درجة النوا .

نهاوند السنبلة ويسمى نهاوند مرصّع وبزم طرب

(من فصيلة النهاوند)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب عجم	جواب عجم
« حسينى	« حسينى
« صبا	« صبا
« جهاركاه	« جهاركاه
بوسلك	« بوسلك
شاهناز	شاهناز
كردان	كردان
عجم	نيم ماهور
حسينى	حصار
صبا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بوسلك (ذو الأربع) على راست ...
« الثانى — حجاز (ذو الخمس) « جهاركاه
« الثالث — « (ذو الأربع) « كردان ...
« الرابع — « («) « جواب جهاركاه .. ..

يبدأ العمل فى دائرة العقد الأول دخولا من درجة الجهاركاه مع لمس الراست ويضاف إلى العقد الأول عند ظهور يهبط من الراست إلى اليكاه بجنس الحجاز (أى مرورا على نيم الكوشت وقرار الحصار) على ذلك الصعود إلى العقد الثانى والعمل بين درجتى الراست والكردان أى باشتراك العقدين الثانى والأول ثم يصعد إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن — وفى رواية ثانية يستهل بالعمل فى دائرة العقد الثالث دخولا من درجة الكردان لاظهار نغمة الحجاز .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز وجهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه ... ...
العقد الثالث — حجاز (ذو الأربع) على كردان ...
« الثانى — « («) « نوا ... ...
« الأول — بوسلك (ذو الخمس) « راست ...

وعند الهبوط تستبدل درجة الصبا بالنوا ودرجة الحسينى بالحصار للعمل بجنس الكرد على نوا عوض الحجاز على الجهاركاه وقبل الاستقرار على درجة الراست يلمس النيم كوشت .

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحجاز على درجة الجهاركاه .

حجازكار

(من فصيلة الحجاز)

(ا) صعودا :

جواب نيم ماهور	
« حصار	
« نوا	جواب نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« بوسه‌لك	« كرد
شاهناز	محير
كردان	كردان
نيم ماهور	
حصار	
نوا	
جهاركاه	
بوسه‌لك	
زيركوله	
راست	

(ب) هبوطا :

جواب نيم ماهور	
« حصار	
« نوا	
« جهاركاه	
« بوسه‌لك	
شاهناز	
كردان	كردان
نيم ماهور	عجم
حصار	حصار
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
بوسه‌لك	
زيركوله	
راست	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — حجـاز (ذو الخمس) على راست ...
« الثانى — « (ذو الأربع) « نوا ... ...
« الثالث — { « (ذو الخمس) « كردان ... / نهاوند («) « كردان ... }
« الرابع — حجـاز على جواب نوا ... ...

يكون البدء من نيم ماهور إلى الكردان للعمل فى دائرة العقـد الثالث بشكليه الأول والثانى أى يجب البدء فى هذه النغمة من الجواب لا من القرار — ثم يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجـاز على جواب نوا ... ...
« الثالث — « (ذو الخمس) على كردان ...
« الثانى — { « (ذو الأربع) « نوا ... / نهاوند (ذو الخمس) « جهاركاه }
« الأول — حجـاز («) « راست ...

وعند الهبوط يمر بالعقد الثالث (شكل أول) ثم ينزل إلى العقد الثانى ويعمل تارة بشكله الأول وتارة بالثانى — يلى ذلك الهبوط إلى العقـد الأول وقبل الاستقرار على درجة الراست يلمس درجة النيم كوشت.

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحجاز على درجة النوا.

كرديلى حجازكار

(من فصيلة الكردى)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب عجم	جواب عجم
» نيم حصار	» نيم حصار
» نوا	» نوا
» جهاركاه	» جهاركاه
سنبله	سنبله
شاهناز	شاهناز
كردان	كردان
عجم	عجم
نيم حصار	نيم حصار
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
كرد	كرد
زركوله	زركوله
راست	راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الخمس) على راست ...
» الثانى — نهاوند (») » جهاركاه
» الثالث — كرد (») » كردان
» الرابع — كرد على جواب نوا ... ...

يستهل فى هـذه النغمة من المنطقة الجوابية للعمل فى دائرة العقد الثالث دخولا إليـه من درجة العجم كظهور لدرجة الكردان ثم يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — كرد على جواب نوا ... ...
» الثالث — كرد (ذو الخمس) على كردان ..
» الثانى — نهاوند (») » جهاركاه...
» الأول — كرد (») » راست ...

وفى الهبوط يكون التدرج من العقد الرابع إلى الثالث ثم إلى الثانى والاستقرار الجزئى على درجة الكردان ثم على درجة الجهاركاه — ثم يكون النزول إلى العقد الاول ويدور العمل بين درجتى الراست والكردان أى فى دائرة العقدين الأول والثانى .

خصوصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار النهاوند على درجة الجهاركاه وجنس الكرد على درجتى الكردان والراست .

طرزنوين

(من فصيلة الكردى)

(أ) صعودا :

جواب عجم
» حصار
» نوا
» جهاركاه
» بوسه‌لك
شاهناز
كردان
عجم
حسينى
صبا
جهاركاه
كرد
زيركوله
راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم
» حصار
» نوا
» جهاركاه
سنبله
شاهناز
كردان
عجم
حسينى
صبا
جهاركاه
كرد
زيركوله
راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على راست ... ...
» الثانى — حجاز (ذو الخمس) » جهاركاه ...
» الثالث — حجاز (ذو الأربع) » كردان... ...
» الأربع — نهاوند على جواب جهاركاه... ... ...

يستهل فى هـذه النغمة بالعمل فى دائرة العقد الثانى (أى بالظهور بجنس الحجاز على درجة الجهاركاه) ويكون الدخول من آخر درجات العقد الأول — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث الذى يمثل جنس الحجاز على درجة الكردان ثم يصعد إلى العقد الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب جهاركاه ... ...
» الثالث — كرد (ذو الأربع) على كردان ... ...
» الثانى — حجاز (ذو الخمس) » جهاركاه... ..
» الأول — كرد (ذو الأربع) » راست ... ...

وفى الهبوط يستبدل فى العقد الرابع درجة جواب الحصار بجواب الحسينى ودرجة جواب النوا بجواب صبا للعمل بجنس الحجاز على جواب جهاركاه بدلا من النهاوند — ويستبدل فى العقد الثالث درجة جواب البوسه‌لك بالسنبلة للعمل بجنس الكرد على كردان بدلا من الحجاز على كردان — يلى ذلك النزول إلى العقد الثانى ومنه إلى الأول حيث يكون الختام بجنس الكرد مؤسسا على درجة الراست مع مداعبة عشيران العجم

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحجاز على درجة الجهاركاه .

طائفة النغمات التى تستقر على درجة الدوكاه

بياتى (من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« بوسه‌لك
محير	محير
كردان	كردان
عجم	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ...
« الثانى — جهاركاه (« الخمس) « جهاركاه
« الثالث — بياتى (« الأربع) « محير ...
« الرابع — جهاركاه (« الخمس) « جواب جهاركاه ... ...

يستهل فى هذه النغمة فى دائرة العقد الأول دخولا إليه من طرفه الأحد أى من درجة النوا، يلى ذلك الدخول فى دائرة العقد الثانى للعمل بجنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه ويسمى (شاه ور) أو (جهاركاه شرق)، يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الخمس) على جواب جهاركاه
« الثالث — بوسه‌لك (ذو الأربع) على محير ...
« الثانى — « («) « نوا ...
« الأول — بياتى («) « دوكاه ...

وقبل الاستقرار فى النهاية على درجة الدوكاه يداعب درجة العراق .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الجهاركاه على درجة الجهاركاه وإظهار نغمة العجم.

حسيني

(من فصيلة البياتي)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسيني	« حسيني
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
أوج أو عجم	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتي (ذو الخمس) على دوكاه ...
« الثاني — « (ذو الأربع) « حسيني ...
« الثالث — « (ذو الخمس) « محير ... ...
« الرابع — كرد على جواب حسيني ... ...

يبدأ في هذه النغمة بإظهار درجة الحسيني دخولا إليها من درجة النوا ثم يعمل في دائرة العقد الثاني ثم يشترك معه العقد الأول ويكون الارتكاز في الأغلب على درجة الدوكاه — يلي ذلك الصعود إلى العقد الثالث .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — كرد على جواب حسيني ... .
« الثالث — بياتي (ذو الخمس) على محير ...
« الثاني — بوسلك («) « نوا ...
« الأول — بياتي (ذو الأربع) « دوكاه ...

وعند الختام يستبدل درجة الأوج بالعجم ويعمل بجنس البوسلك على نوا عوض البياتي على حسيني ثم يهبط إلى العقد الأول — وقبل الاستقرار على درجة الدوكاه يلمس درجة الراست.

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البياتي على درجة الحسيني .

محـــيّر

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب كردان	جواب كردان	
« عجم	« عجم	
« حسينى	« حسينى	
« نوا	« نوا	
« جهاركاه	« جهاركاه	
« سيكاه	« سيكاه	
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
أوج	عجم	أوج
حسينى	حسينى	حسينى
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	
سيكاه	سيكاه	
دوكاه	دوكاه	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الخمس) على دوكاه ...
« الثانى — « (ذو الأربع) « حسينى ...
« الثالث — « (ذو الخمس) « محير ... ...
« الراجع — كرد على جواب حسينى ... ...

يجرى العمل عنـد الاستهلال فى دائرة العقد الثالث مع إظهـار درجة المحير فى أول الأمر مسبوقة بدرجة الكردان — يلى ذلك الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — كرد على جواب حسينى ... ...
« الثالث — بيـاتى (ذو الخمس) على محير ... ...
« الثانى — بوسەلك («) « نوا
أو بياتى على حسينى ... ...
« الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ... ...

وعند الهبوط يعود إلى درجة المحير بجنس البياتى — ثم ينزل إلى العقد الثانى ويعمل بوسەلك على نوا ثم بياتى على حسينى ويرجع بعد إلى بوسەلك على نوا وعنـد الختام ينزل إلى العقد الأول ويعمل بيـاتى على دوكاه — وقبل الاستقرار على درجة الدوكاه يلمس درجة الراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحسينى على درجة المحير وهذا ما يميزها عن نغمة طاهر التى يظهر فيها جنس البياتى على درجة المحير .

بيـاتى عربان[*]

(من فصيلة البياتى)

(أ) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
سنبله	« سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
ماهور	عجم
حصار	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

(*) انظر صفحة ١٤٢ من محضر الجلسة السابعة من لجنة المقامات والإيقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ... ...
« الثانى — حجاز («) « نوا... ... ...
« الثالث — كرد («) « محير ... ...
« الرابع — بوسهلك على جواب نوا ... ...

يكون الدخول من المحير مسبوقا بالكردان للعمل بجنس الكرد الممثل فى العقد الثالث — يلى ذلك الهبوط إلى العقد الثانى بالعمل بجنس الحجاز على نوا ومنه يهبط إلى العقد الأول ثم يرجع إلى العقد الثالث و يصعد منه إلى الرابع

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسهلك على جواب نوا ... ...
« الثالث — بياتى (ذو الأربع) على محير ... ...
« الثانى — بوسهلك (ذو الخمس) على نوا ... ...
« الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ... ...

وعند الهبوط يستبدل جنس الحجاز الممثل فى العقد الثانى بجنس البوسهلك على نوا — وقبل الاستقرار على درجة الدوكاه يلمس درجة الراست

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا وتمتاز عن نغمة القرجغار بوجوب الاستهلال فيها من المنطقة الحادة بعكس نغمة القرجغار التى يبدأ فيها من العقد الأول أى عقد القرار .

قرجغار (*)

(من فصيلة البياتي)

(أ) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب كردان	جواب كردان	
« ماهور	« ماهور	
« حصار	« حصار	
« نوا	« نوا	
« جهاركاه	« جهاركاه	
سنبله	سنبله	
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
ماهور	ماهور	عجم
حصار	حصار	حسيني
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	
سيكاه	سيكاه	
دوكاه	دوكاه	

(*) انظر صفحة ١٤٢ من محضر الجلسة السابعة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — بياتي (ذو الأربع) على دوكاه ...
« الثاني — حجاز («) « نوا ... ...
« الثالث — كرد («) « محير أو نهاوند (ذو الخمس) على كردان ...
« الرابع — حجاز على جواب نوا... ... ...

يكون الدخول من النوا مسبوقا بالجهاركاه للعمل في دائرة العقد الثاني — على ذلك الهبوط إلى العقد الأول ثم الصعود إلى الثاني ومنه إلى الثالث للعمل إما بجنس الكرد على محير أو بجنس النهاوند على كردان . ويصعد بعد ذلك إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا ... ...
« الثالث — نهاوند (ذو الخمس) على كردان ...
« الثاني — حجاز على نوا أو نكريز على جهاركاه أو بوسلك على نوا ... ...
« الأول — بياتي (ذو الأربع) على دوكاه ... ...

وعند الهبوط يعمل نهاوند على كردان ثم ينزل إلى العقد الثاني للعمل تارة بجنس الحجاز على نوا أو بجنس النكريز على جهاركاه وتارة بجنس البوسلك على نوا — ثم يكون النزول إلى العقد الأول وقبل الاستقرار على الدوكاه بجنس درجة الراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .

كلعـــزار

(من فصيلة البيـاتي)

(أ) صعودا :	(ب) هبوطا :	
جواب كردان	جواب كردان	
« عجم	« عجم	
« حسيني	« حسيني	
« نوا	« نوا	
« جهاركاه	« جهاركاه	
« سيكاه	« سيكاه	
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
أوج	عجم	نيم ماهور
حسيني	حسيني	حصار
نوا	نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه	
سيكاه	سيكاه	
دوكاه	دوكاه	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

المقد الأول — بيـاتي (ذوالأربع) على دوكاه

« الثاني — راست (ذو الخمس) « نـوا / بياتي (ذو الأربع) « حسيني

« الثالث — « («) « محير ...

« الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...

يكون البدأ في هـذه النغمة من درجة الأوج إلى الكردان ثم المحير للعمل في دائرة العقد الثاني بنغمة البيـاتي على الحسيني وإما بنغمة الراست على النوا — ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث للعمل إما بجنس البياتي على محـير وإما بالراست على كردان (أي نغمة المـاهور)، يلي ذلك الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...

« الثالث — بيـاتي (ذو الأربع) على محير ...

« الثاني — بوسه لك (ذو الخمس) « نوا... / حجاز («) « نوا...

« الأول — بيـاتي (ذو الأربع) « دوكاه

وفي طريقة الهبوط تستبدل درجة الأوج بالعجم للعمـل بجنس البوسه لك على نوا ثم يستبدل الحسيني بالحصار والعجم بالنيم ماهور للعمل بجنس الحجاز على نوا — يلي ذلك الهبوط إلى العقد الأول والاستقرار على درجة الدوكاه بعـد مداعبـة درجة الراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار جنس الحسيني على درجة الحسيني وجنس الحجاز على درجة النوا .

عشاق ترکی

(من فصيلة البياتی)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب كردان		جواب كردان
« عجم		« عجم
« حسينی		« حسينی
« نوا		« نوا
« جهاركاه	جواب جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	سنبله	« سيكاه
محير	محير	محير
كردان	كردان	كردان
عجم	عجم	عجم
حسينی		حسينی
نوا		نوا
جهاركاه		جهاركاه
سيكاه		سيكاه
دوكاه		دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتی (ذو الأربع) على دوكاه	يكون البدء من هذه النغمة من درجة الراست إلى درجة الدوكاه للعمل فى دائرة العقد الأول ويضاف أحيانا إلى هذا العقد عقد ظهير يهبط إلى درجة اليكاه عن طريق درجة العراق ودرجة عشيران الحسينى أى (جنس راست على يكاه) ثم يكون الصعود إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس البوسهلك على نوا وتارة بجنس العجم على عجم — على تلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس بياتى على محير ثم إلى الرابع إذا أمكن .
« الثـانى — بوسهلك (ذو الخمس) « نوا ... وجهاركاه (عجم) على عجم	
« الثالث — بياتى (ذو الأربع) على محـير	
« الرابع — بوسهلك على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسهلك على جواب نوا	ثم يهبط تدريجا مع إظهار العقود المبينة فى السلم الهابط ويستقر فى الختام على درجة الدوكاه بعد مداعبة درجة الراست .
« الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان	
« الثانى — بوسهلك («) « نوا ...	
« الأول — بيـاتى (ذو الأربع) « دوكاه	

ملاحظة — بعض الموسيقيين يطلقون على نغمة العشاق هـذه اسم البياتى وهـذا خطأ فان للنغمتين مميزات ، والعشاق المصرى ما هو إلا شبه نغمة حسينى البوسهلك مؤسس على درجة الدوكاه . وتقوم شخصية العشاق التركى على إظهار جنس العجم ظهورا جليا والهبوط إلى ما قبل القرار والبدأ من درجة الراست .

زنجران

(من فصيلة البياتى)

لا لزوم لاثبات هذه النغمة فانها تشبه البياتى ونغمة العشاق الترك .

بياتى الرقتين

(من فصيلة البياتى)

لا لزوم لاثبات هذه النغمة فانها تشبه نغمة البياتى ونغمة العشاق الترك واسمها مجهول .

(بابا) طاهر(*)

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« بوسليك
محير	محير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

(*) انظر صفحة ١٤٥ من محضر الجلسة الخامسة من لجنة المقامات والإيقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ... ...
» الثانى — راست(») » نوا... ... ...
» الثالث— بياتى (») » محير ... ...
» الرابع — بوسلك على جواب نوا... ... ...

يبـدأ العمل فى هـذه النغمة من الطبقة الحادة بجنس البياتى مؤسسا على درجة المحير ويكون الدخول من درجة كردان إلى محير ويصعد فى أثناء ذلك إلى العقد الرابع للعمل بما أمكن من درجاته — ثم يكون الهبوط إلى العقد الثانى للعمل بجنس الراست على نوا .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسلك على جواب نوا ... ...
» الثالث— » (ذو الأربع) على محير ...
» الثانى — » (») » نوا... ...
» الأول — بياتى (») » دوكاه ...

ثم يستبدل جنس الراست المرتكز على درجة النوا بجنس البوسلك ، على ذلك الهبوط إلى العقد الأول للعمل بجنس البياتى على دوكاه وعند الختام يصاحب درجة الراست قبل الاستقرار على الدوكاه .

ملاحظة — يظن البعض أنه لا يوجد فرق بين هذه النغمة ونغمة المحير مع أن النغمتين مميزات فنغمة المحير تمتاز بظهور الحسينى على المحير ونغمة طاهر بعمل جنس البياتى على هذه الدرجة بينها وتمتاز نغمة طاهر باظهار جنس الراست على درجة النوا واستعماله بكثرة .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة البياتى على درجة المحير .

أصفهان

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :	
جواب كردان	
» عجم	
» حسينى	
» نوا	
» جهاركاه	
» سيكاه	
محير	
كردان	
عجم	
حسينى	
نوا	
نيم حجاز	جهاركاه
بوسلك	سيكاه
دوكاه	

(ب) هبوطا	
جواب كردان	
» عجم	
» حسينى	
» نوا	
» جهاركاه	
» سيكاه	
محير	محير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — نيشابورك (ذو الأربع) على دوكاه أو بياتى على دوكاه	يبدأ العمل فى هذه النغمة فى دائرة العقد الأول بعمل جنس الراست على درجة الدوكاه (أى نغمة نيشابورك) وجنس بيـاتى على دوكاه دخولا من درجة الحجاز — يلى ذلك الصعود إلى العقـد الثانى للعمل بجنس البوسهلك أو الراست على درجة النوا ثم الزحف إلى العقد الثالث والعمل بجنس البياتى على درجة المحير ثم بعد ذلك يصعد إلى الرابع إذا أمكن .
« الثانى — بوسهلك (ذو الأربع) على نوا أو راست على نوا	
« الثالث — بياتى (ذو الأربع) على محير... ...	
« الرابع — بوسهلك على جواب نوا	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا	ثم يكون الهبوط إلى العقد الثانى للعمل بجنس الراست ثم بجنس البوسهلك على نوا ومن العقد الثانى ينزل إلى الأول للعمل بجنس البياتى ويكون الاستقرار النهائى على درجة الدوكاه مع مداعبـة الراست .
« الثالث — بيـاتى (ذو الأربع) على محير	
« الثانى — راست («) « نوا	
أو بوسهلك («) « «	
« الأول — بيـاتى («) «دوكاه	

ملاحظة — توجد نغمة تسمى أصفهان حجازى يكون الختام فيهـا بجنس الحجاز الغريب (أى الحجاز الذى يرتكز فيه غالبا على درجة النوا) عوض جنس البياتى على الدوكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على اظهار جنس الراست على دوكاه أى جنس النيشابورك على دوكاه .

كردان (أو كردانيـة)

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان	
« عجم	
« حسينى	
« نوا	جواب نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	سنبله
محير	محير
كردان	
أوج	
حسينى	
نوا	
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	

(ب) هبوطا :

جواب كردان	
« عجم	
« حسينى	
« نوا	
« جهاركاه	
« سيكاه	
محير	محير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بيـاتى (ذو الأربع) على دوكاه...
« الثـانى — راست (ذو الخمس) « نوا
أو بياتى (ذو الأربع) « حسينى
« الثالث — « («) « محير
أو بوسه لك («) « « ...
« الرابع — « على جواب نوا ... ...

يبدأ العمل فى هذه النغمة بدرجة الأوج هجوما على الكردان للعمل بجنس البياتى على درجة الحسينى وإظهاره إظهارا جليا ثم العمل بجنس الراست على نوا — على ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بنغمة العشاق التركى أى دخولا إليه من درجة الكردان إلى المحير وعمـل جنس البياتى على محير وإن أمكن بعد ذلك إلى العقد الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا .. ..
« الثالث — بيـاتى (ذو الأربع) على محير ...
« الثـانى — « («) « حسينى
أو بوسه لك (ذو الخمس) « نوا ...
« الأول — بيـاتى (ذو الأربع) « دوكاه...

وعند الهبوط إلى العقد الثانى يعمل بجنس البياتى على درجة الحسينى و بجنس البوسه لك على نوا — على ذلك الهبوط إلى العقد الأول والختـام على درجة الدوكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار نغمة البيـاتى (أى حسينى) على درجة الحسينى وجنس الراست على درجتى الكردان والنوا

بياتى سلطانى (أو سلطانى بياتى)

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
عجم أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

عرضبار
(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان		
« عجم		
« حسينى		
« نوا		
« جهاركاه		
« سيكاه		سنبلة
محير		
كردان		كردان
عجم	أوج	نيم ماهور
حسينى		حصار
نوا		نوا
جهاركاه		جهاركاه
سيكاه		
دوكاه		

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
سنبلة
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ...
« الثانى — راست وبوسهلك (ذو الأربع) على نوا ... ...
« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان (ماهور) وبياتى على محير ... ...
« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه أو بوسهلك على جواب النوا ... ...

يبدأ العمل دخولا من درجة النوا والجهاركاه كتظهير له للعمل فى دائرة العقد الأول — على ذلك الصعود إلى العقد الثانى ومنه إلى الثالث وبعد العمل بجنس الراست على كردان وبجنس البياتى على المحير تستبدل درجة جواب السيكاه بجواب البوسهلك ويعمل بوسه لك على محير .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه... ...
« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان..
« الثانى — بوسهلك(«) « نوا ..
« الأول — بياتى («) « دوكاه..

وعند الهبوط تستبدل درجة جواب السيكاه بجواب البوسه لك ويعمل بجنس جهاركاه على كردان وتستبدل درجة الأوج بالعجم للعمل بجنس البوسه لك على نوا عوض راست على نوا ثم يهبط إلى العقد الأول ويستقر على الدوكاه بعد مداعبة الراست .

شخصيتها :

ملاحظة — لا تكاد تميز هذه النغمة عن نغمة البياتى لكنه يمكن أن يتخذ كتظهير لها إظهار جنس الراست على نوا والارتكاز على الأوج وجنس البياتى المؤسس على درجة المحير وجنس البوسهلك على جواب النوا فى السلم الهابط والصاعد .

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه ...

« الثانى — جهاركاه على جهاركاه أو حجاز على
نوا أو نكريز على جهاركاه ... ...

« الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير أو
بياتى («) « ...

« الرابع — بوسهلك على جواب نوا... ... ...

هذه النغمة من النغمات المركبة يكون البدء فيها بنغمة الجهاركاه أى فى دائرة العقد الثانى وجزء من الأول وجزء من الثالث دخولا من درجة العجم إلى الكردان ويجوز أن يستعمل فيها بعد الجهاركاه، تارة الحصار والأوج وتارة الحصار والعجم — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس الكرد على درجة المحير ثم الهبوط إلى درجة النوا بجنس الحجاز ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...

« الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير ... ...

« الثانى — جهاركاه على جهاركاه ... ...

« الأول — بياتى على دوكاه... ... ...

وفى الهبوط إلى العقد الثانى يكون العمل بجنس الجهاركاه على جهاركاه (أى جهاركاه شرقى) ثم يهبط إلى العقد الأول وينتهى العمل بنغمة البياتى على دوكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة العجم ونغمة الجهاركاه .

عجم مرصع

(من فصيلة البياتى)

(ا) صعودا :

جواب كردان	
« عجم	
« حسينى	
« نوا	
« جهاركاه	
سنبلة	
محير	
كردان	
عجم	نيم ماهور
حسينى	حصار
نوا	نوا
جهاركاه	
سيكاه	
دوكاه	

(ب) هبوطا :

جواب كردان

« عجم

« حسينى

« نوا

« جهاركاه

سنبلة

محير

كردان

نيم ماهور

حصار

نوا

جهاركاه

سيكاه

دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه...
« الثانى — بوسلك على نوا أو عجم (ذو الأربع) على جهاركاه ... ...
« الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير ... ...
« الرابع — بوسلك على جواب نوا... ... ...

هذه أيضا من النغمات المركبة يكون البدء فيها باظهار نغمة العجم المؤسسة على درجة الجهاركاه من غير تعدى درجة العجم (ويسمى هذا النوع من العجم عجم معلق) ثم يكون الهبوط الى العقد الأول للعمل بجنس البياتى على دوكاه — على ذلك الصعود الى العقد الثالث للعمل بجنس الكرد على محير ومنه الى الرابع اذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسلك على جواب نوا... ... ...
« الثالث — جهاركاه (ذو الخمس) على كردان...
« الثانى — حجاز («) « نوا أو عجم (ذو الأربع) « جهاركاه
« الأول — بياتى («) « دوكاه...

وعند الهبوط الى العقد الثانى يعمل بجنس الحجاز على نوا ثم بجنس العجم (المعلق) على جهاركاه ويكون الانتهاء بعمل نغمة البياتى على دوكاه مع مداعبة الراست .

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على اظهار نغمة العجم المعلق (أى نغمة العجم التى ترتكز على درجة العجم) ونغمة الكرد على درجة الدوكاه .

حجاز

(من فصيلة الحجاز)

(ا) صعودا :

جواب كردان	
« عجم	
« حسينى	
« نوا	
« جهاركاه	
« بوسلك	
محير	محير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
حجاز	
كرد	
دوكاه	

(ب) هبوطا :

جواب كردان	
« عجم	
« حسينى	
« نوا	جواب نوا
« جهاركاه	« حجاز
« بوسلك	سنبلة
محير	محير
شاهناز	
عجم	
حسينى	
نوا	
حجاز	
كرد	
دوكاه	

تحليل النغمة وبيـان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — حجاز (ذو الأربع) على دوكاه
« الثانى — راست («) « نوا...
وبوسه‌لك («) « نوا ...
« الثالث — بوسه‌لك («) « محير...
« الرابع — « على جواب نوا... ... ...

يبدأ العمل فى هذه النغمة من العقد الأول دخولا إليـه من درجة الراست كظهير للدوكاه و بعد إظهار هذا العقد الذى يمثل روح النغمة يكون الهبوط إلى درجة اليكاه بجنس الراست (أى عن طريق درجة العراق ودرجة عشيران الحسينى) ثم الصعود إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس الراست على نوا وتارة بجنس البوسه‌لك — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس البوسه‌لك على محير ومنه إلى الرابع إذا أمكن للعمل بجنس البوسه‌لك على جواب النوا .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه‌لك على جواب نوا... ... ...
« الثالث — جهاركاه (ذو الأربع) على محير
وحجاز («) « محير..
« الثانى — حجاز («) « حسينى
« الأول — « («) « دوكاه

وعنـد الهبوط يستبدل درجة جواب الجهاركاه بجواب الحجاز للعمل بجنس الجهاركاه على محير ثم جواب البوسه‌لك بجواب الكرد للعمل بجنس الحجاز، يلى ذلك الهبوط إلى العقد الثانى و تستبدل درجة الأوج، العجم والكردان بالشاهناز للعمل بجنس الحجاز على درجة الحسينى ثم الهبوط إلى العقد الأول والاستقرار على درجة الدوكاه مع مداعبة الراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الراست على درجة اليكاه والنوا .

أوج حجاز (*)

(من فصيلة الحجاز)

لا تمتاز هذه النغمة على نغمة الحجـاز إلا بالدخول من درجة الأوج و بروز نغمة أوج آرا مما يجعلها مستقلة عن نغمة الحجاز .

(*) انظر صفحة ١٤٦ من محضر الجلسة التاسعة من لجنة المقامات والإيقاع والتأليف

شاهناز

(من فصيلة الحجاز)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسيني	« حسيني
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« حجاز
« بوسه لك	سنبلة
محير	محير
شاهناز	شاهناز
عجم	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
حجاز	حجاز
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — حجاز (ذو الأربع) على دوكاه...
« الثاني — « («) « حسيني،
راست (ذو الخمس) « نوا ...
« الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) « محير ...
« الرابع — « على جواب نوا ... ...

يبدأ العمل من درجة المحير بداعبة الشاهناز وإظهار جنس الحجاز على درجة الحسيني ثم جنس الراست على نوا — يلي ذلك الصعود إلى العقد الثالث العمل بجنس البوسه لك على محير ومنه إلى الرابع إذا أمكن العمل بجنس البوسه لك أيضا على جواب نوا .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... .
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) على محير.... ...
« الثاني — « («) « حسيني ..
« الأول — « («) « دوكاه ...

وفي الهبوط يعمل بجنس الحجاز على المحير ثم على الحسيني وعلى دوكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحجاز على درجة الحسيني وجنس البوسه لك على درجة المحير .

صـــبا

(من فصيلة الصبا)

(ا) صعودا :

جواب كردان
« عجم
« حسيني
« نوا
« جهاركاه
« بوسلك
شاهناز
كردان
عجم
حسيني
صبا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسيني
« صبا
« جهاركاه
« سيكاه
عجير
كردان
عجم
حسيني
صبا
جهاركاه
سيكاه
دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الثلاث) على دوكاه،
صـــبا (ذو الخمس) « « ...
« الثـانى — حجـاز (ذو الأربع) « جهاركاه
« الثالث — « («) « كردان...
« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه ...

يكون الدخول من درجة الجهاركاه وهى أهم مراكز هذه النغمة مع مداعبة السيكاه للعمل بجنس الحجاز على جهاركاه ثم يشترك جنس الحجاز مع جنس البياتى (ذى الثلاث) الممثل على درجة الدوكاه ويتكون منهما جنس الصبا (ذو الخمس)، على ذلك الزحف إلى العقد الثالث للعمل بجنس الحجاز على درجة الكردان بصفته متمم لما قبله كجنس مستقل ثم إلى العقد الرابع إذا أمكن.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجـاز على جواب جهاركاه، صبا
(ذو الخمس) على عجير ... ...
« الثالث — حجـاز (ذو الأربع) على كردان ...
« الثـانى — « («) « جهاركاه...
« الأول — بيـاتى (ذو الثلاث) « دوكاه ،
صـــبا (ذو الخمس) « دوكاه ...

فى حالة الهبوط يعمل أولا بجنس الصبا على العجير ثم بجنس الحجاز على الكردان وبعد ذلك حجاز على جهاركاه وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس الصبا .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نسمة الحجاز على درجتى الجهاركاه والكردان .

صبا زمزمة

(من فصيلة الصبا)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسيني	« حسيني
« نوا	« صبا
« جهاركاه	« جهاركاه
« بوسهلك	« سيكاه
شاهناز	شاهناز
كردان	كردان
عجم	عجم
حسيني	حسيني
صبا	صبا
جهاركاه	جهاركاه
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الثلاث) على دوكاه ،
صبا (ذو الخمس) « دوكاه ...

« الثاني — حجاز (ذو الأربع) « جهاركاه

« الثالث — « (ذو الأربع) على كردان...

« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه أو بوسهلك على نوا ... ...

تكاد هذه النغمة تكون نغمة صبا بعينها لولا أنها تمتاز عليها ببداية درجة الكرد عند الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس الصبا — كما أنها تمتاز عليها أيضا بإظهار العجم وجنس الحجاز على جهاركاه وكردان .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه وصبا على محير

« الثالث — حجاز (ذو الأربع) على حسيني

« الثاني — « (ذو الخمس) « جهاركاه

« الأول — صبا («) « دوكاه

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على إظهار درجة الكرد وجنس الحجاز على درجتي الجهاركاه والكردان

حصـــار

(من فصيلة النوأثر على دوكاه)

(ا) صعودا :		(ب) هبوطا :	
جواب كردان		جواب كردان	
« عجم		« عجم	
« حسينى		« حسينى	
« نوا		« نوا	
« جهاركاه		« جهاركاه	
« بوسه لك		« بوسه لك	
محير		محير	
شاهناز		شاهناز	
عجم		عجم	
حسينى		حسينى	
حصار		حصار	
جهاركاه		جهاركاه	
بوسه لك	سيكاه	بوسه لك	سيكاه
دوكاه		دوكاه	

تحليل النغمة وبيـــان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — حصار أو بياتى (ذو الخمس) على دوكاه
« الثـانى — حجـاز (ذو الأربع) على حسينى..
« الثالث — بوسه لك («) « محير ..
« الرابع — « على جواب نوا... ... ...

يكون البدء من درجة حصار إلى حسينى للعمل فى دائرة العقد الثانى أى بجنس الحجاز على درجة الحسينى، يلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول للعمل بجنس النوأثر أو الحصار على دوكاه ثم الصعود إلى الثـانى للعمل بجنس الكرد على حسينى أو بجنس البوسه لك على نوا ويصـعد بعد ذلك إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...
« الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) على محير... ...
« الثـانى — حجـاز (ذو الخمس) على حسينى..
« الأول — بيـاتى («) « دوكاه—
حصار («) « « ...

وفى الهبوط يعمل بجنس الجهاركاه على كردان ثم بجنس الحجاز على حسينى، يلى ذلك النزول إلى العقد الأول للعمل أولا بجنس الحصار (نوأثر) ثم بجنس البياتى وينتهى العمل بجنس الحصار على دوكاه مع مداعبة درجة الراست.

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجة الحصار وجنس البياتى على دوكاه .

كردى

(من فصيلة الكردى)

---

(١) صعودا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
سنبلة
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
كرد ... سيكاه
دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
سنبلة
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

---

(١) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دوكاه —
بياتى («) « « ...
« الثانى — بوسه لك («) « نوا —
جهاركاه (ذو الخمس) « جهاركاه ...
« الثالث — كرد (ذو الأربع) « محير —
راست («) « كردان ...
« الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...

يكون البدء من درجة دوكاه للصعود للنوا بجنس الكرد والارتكاز على الدوكاه — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى للعمل أولا بجنس البوسه لك على نوا ثم بجنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه — ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث للعمل أولا بجنس الكرد على محير ثم بجنس الراست على كردان (ماهور) ثم يصعد بعد ذلك إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا... ... ...
« الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان ...
« الثانى — بوسه لك (ذو الأربع) « نوا... ...
« الأول — كرد (ذوالأربع) « دوكاه ...

وطريقة الهبوط كما هى مبينة فى السلم الهابط .

تخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الكرد على دوكاه .

عجم كردى

(من فصيلة الكردى)

(أ) صعودا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
سنبلة
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
سنبلة
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
كرد
دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دوكاه ... ...
« الثانى — عجم («) على جهاركاه ... ...
بوسه لك (ذو الخمس) على نوا ... ...
« الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير ... ...
« الرابع — بوسه لك على جواب نوا... ... ...

هذه النغمة من النغمات المركبة يبدأ فيها العمل باظهار نغمة العجم (جنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه) ثم يهبط إلى درجة الدوكاه بجنس الكرد ثم يصعد إلى العقد الثالث للعمل بجنس الكرد على درجة المحير ومنه إلى الرابع إذا أمكن العمل بجنس البوسه لك على جواب نوا.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...
« الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير ... ...
« الثانى — عجم جهاركاه (ذو الأربع) على جهاركاه / بوسه لك (ذو الخمس) على نوا ... ...
« الأول — كرد (ذو الأربع) على دوكاه ... ...

وفى الهبوط يظهر جنس العجم على درجة الجهاركاه قبل الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس الكرد .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجة الكرد وجنس العجم على درجة العجم والجهاركاه.

محير كردى

(من فصيلة الكردى)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كران
« عجم	« عجم
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« سيكاه مبدله
« محير	محير
« كردان	كردان
عجم	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دوكاه ... ...
« الثانى — بوسلك (ذو الخمس) « نوا ... ...
« الثالث — بياتى (ذو الأربع) « محير ... ...
« الرابع — بوسلك على جواب نوا ... ...

هذه النغمة مركبة من المحير ومن الكرد يبدأ العمل فيها فى دائرة العقد الثالث دخولا من درجة المحير بعد لمس الكردان للعمل بجنس البياتى ويشترك فى هذا الطور إظهار درجة السنبلة بعد إبراز درجة جواب النوا عملا بجنس البياتى على درجة المحير.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسلك على جواب نوا ... ...
« الثالث — كرد أو بياتى (ذو الأربع) على محير ...
« الثانى — بوسلك (ذو الخمس) « نوا ...
« الأول — كرد (ذو الأربع) « دوكاه...

على ذلك التنزول إلى درجة العجم ومنها إلى الدوكاه عملا بجنس الكرد.

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة بإظهار نغمة المحير والكرد وبياتى (ذى الأربع) على حسينى باستبدال درجة العجم بأوج.

حصار كردى

(من فصيلة الكردى)

هـذه النغمة المركبة يبدأ العمل فيها باظهار نغمة الحصار وعنـد الختام يعمل بطريقة نغمة الكردى وذلك باظهار درجة الكرد قبل الاستقرار على الدوكاه .

صبا كردى

(من فصيلة الكردى)

هـذه أيضا من النغمات المركبة — يستهل فيها عمـلا بطريقة الصبا وينتهى بعمل جنس الكرد أى باظهار مقام البياتى جيدا وقبل الاستقرار يستعمل درجة الكرد .

شاهناز كردى

(من فصيلة الكردى)

هذه النغمة أيضا من النغمات المركبة — وطريقة العمل فيهـا هى طريقة العمل بنغمة الشاهناز وينتقل منهـا إلى نغمة الكرد عند الختام باستبدال درجة الحجاز بدرجة الجهاركاه فيكون الاستقرار على الدوكاه هبوطا من درجة الحسينى بجنس الكردى .

نوا كردى

(من فصيلة الكردى)

هذه أيضا من مركبات الكردى — يكون البـدء فيها بعمل نغمة النوا وعند التسليم يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس الكردى وذلك باستبدال درجة السيكاه بدرجة الكرد .

دوكاه

(من فصيلة الصبا والحجاز)

(أ) صعودا :

جواب عجم		
« حسينى		
« نوا		
« جهاركاه	جواب جهاركاه	
« بوسه‌لك	« سيكاه	
شاهناز	محير	
كردان	كردان	
عجم		
حسينى		
صبا		
جهاركاه		
سيكاه	كرد	
دوكاه		

(ب) هبوطا .

جواب عجم	
« حسينى	
« صبا	
« جهاركاه	
« سيكاه	
محير	
كردان	
عجم	
حسينى	
نوا	
جهاركاه	حجاز
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — صبا (ذو الخمس) على دوكاه ... ...
« الثانى — حجاز («) « جهاركاه ...
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) « كردان ... ...
راست («) « كردان ... ...
« الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه ... ...

يبدأ العمل فى دائرة العقد الأول بجنس الصبا على دوكاه، يلى ذلك العمل فى دائرة العقدين الثانى والثالث بجنس الحجاز (كار) على جهاركاه وعلى كردان (كما فى نغمة الصبا) ثم يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن للعمل بجنس الجهاركاه على جواب الجهاركاه .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه ...
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) على كردان...
« الثانى — بوسه لك («) « نوا... ...
« الأول — حجاز («) « دوكاه ...

يستحسن الهبوط بعمل جنس الصبا على دوكاه عوض البوسەلك على نوا قبل عمل جنس الحجاز على دوكاه قبل الختام ويكون الاستقرار على درجة الدوكاه بمداعبة درجة الزركوله .

شخصيتها — تقوم شخصية هـذه النغمة على إظهار نغمة الصبا على درجة الدوكاه عند الاستهلال والتلميح بجنس الحجاز على درجة الدوكاه قبل الاستقرار بشرط ألا تتعدى درجة النوا ومداعبة درجة الزركوله عند الاستقرار على درجة الدوكاه .

بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

(أ) صعودا :		(ب) هبوطا :
جواب محير		جواب محير
« شاهناز		« شاهناز
« عجم		« عجم
« حسينى		« حسينى
« نوا		« نوا
« جهاركاه		« جهاركاه
« بوسه‌لك		« بوسه‌لك
محير		محير
شاهناز		كردان
عجم	نيم ماهور	عجم
حسينى	حصار	حسينى
نوا	نوا	نوا
جهاركاه		جهاركاه
بوسه‌لك		بوسه‌لك
دوكاه		دوكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد	الأجناس	
العقد الأول	بوسه‌لك (ذو الخمس) على دوكاه ...	يكون البدء فى دائرة العقـد الأول دخولا من درجة البوسه‌لك إلى جهاركاه ومنها الى نوا ثم حسينى للهبوط بعـد ذلك إلى الدوكاه بجنس البوسه لك وبهذا العمل تتبين شخصية النغمة — على ذلك الصعود إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس الحجاز على حسينى وتارة بجنس الحصار على دوكاه — ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث ومنه الى الرابع إذا أمكن .
	حصار («) « دوكاه ...	
« الثانى	حجاز (ذو الأربع) « حسينى	
	بوسه‌لك (ذو الخمس) « نوا ...	
« الثالث —	« («) « محير ...	
« الرابع —	حجاز على جواب حسينى	

(ب) هبوطا :

العقد	الأجناس	
العقد الرابع —	حجاز على جواب حسينى	ثم يكون الهبوط إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس البيـاتى على حسينى وتارة بجنس الراست على نوا وقبل الهبوط إلى العقد الأول للعمل بجنس البوسه‌لك على دوكاه يعمل بجنس الكرد على حسينى أو بجنس البوسه‌لك على نوا ثم يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بمداعبة الزركوله . ويعمل بعد ذلك بجنس البوسه‌لك على نوا .
« الثالث —	بوسه لك (ذو الخمس) على محير ...	
« الثانى —	بياتى (ذو الأربع) « حسينى ...	
	راست (ذو الخمس) « نوا	
	كرد (ذو الأربع) « حسينى ...	
	بوسه‌لك (ذو الخمس) « نوا	
« الأول —	بوسه لك (ذو الأربع) على دوكاه ...	

ملاحظة — للمصريين كثير من الألحان من نغمة البوسه لك مؤسسة على درجة النوا ويطلقون عليها اسم العشاق المصرى مع أن الارتكاز على درجة النوا وغيرها من درجات السلم الموسيقى لم يغير شخصية نغمة البوسه لك كما أنه لم يغير شخصية أية نغمة من النغمات الأخرى — وتقوم شخصية البوسه لك على إظهار درجة البوسه لك وجنس البوسه لك على درجة النوا وحسينى الحجاز والبياتى على درجة الحسينى .

بيـاتى بوسه‌لك
(من فصيلة البوسه‌لك)

تتركب هذه النغمة من نغمة البياتى ونغمة البوسه‌لك فيستهل فيها بنغمة البياتى ويختم فيها بنغمة البوسه‌لك أى باستبدال جنس البياتى على دوكاه بجنس البوسه‌لك .

بيـاتى عربان بوسه‌لك
(من فصيلة البوسه‌لك)

هذه أيضا من مركبات البوسه‌لك يستهل فيها بعمل نغمة البياتى عربان دخولا من درجة المحير وبعد الهبوط إلى درجة الدوكاه يصعد إلى النوا ويرجع إلى الدوكاه بجنس الكردى حيث يكون الختام .

حسينى بوسه‌لك
(من فصيلة البوسه‌لك)

هى من نوع المحير بوسه‌لك والفرق بينهما هو الارتكاز على درجة الحسينى أى باظهار مقام الحسينى جيدا مما يشبه نغمة العشاق المصرى .

وهى من مركبات البوسه‌لك يستهل فيهـا بعمل نغمة الحسينى دخولا من درجة الحسينى ويختم فيها بعمل جنس البوسه‌لك على درجة الدوكاه .

محير بوسه‌لك
(من فصيلة البوسه‌لك)

وهذه أيضا من زمرة نغمات البوسه‌لك تقوم على نغمة المحير وعلى جنس البوسه‌لك فيستهل فيها بعمل نغمة المحير دخولا من درجة المحير وفى الختام يكون الهبوط من النوا إلى الدوكاه بجنس البوسه‌لك .

طاهر بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه لك)

تقوم هذه النغمة على نغمة طاهر وجنس البوسه لك فهى أيضا من مركبات البوسه لك يستهل فيها بعمل نغمة طاهر دخولا من درجة المحير و بعد إعطاء نغمة المحير حقها يكون الهبوط من درجة النوا إلى الدوكاه بجنس البوسه لك .

نوا بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه لك)

كشقيقتها من نغمات البوسه لك — يستهل فيها عملا بنغمة النوا و يختم فيها بجنس البوسه‌لك على الدوكاه.

عرضبار بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه لك)

يبدأ فيها بعمل نغمة العرضبار و يختم بطريقة نغمة البوسه‌لك على دوكاه .

عجم بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فيها بطريقة نغمة العجم على درجة العجم والصعود إلى المحير للعمل عليه بجنس الكرد والهبوط إلى درجة الجهاركاه بجنس الجهاركاه (عجم) ثم العمل على درجة النوا بجنس البوسه‌لك وعند الختام يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس البوسه‌لك .

كردانية (أو كردان) بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يبدأ العمل فيها بطريقة نغمة الكردان (أو كردانية) وعند الختام يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس البوسه لك .

حجاز بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فى هذه النغمة عملا بنغمة الحجاز وعند الختام بعد الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس الحجاز يكون الصعود إلى درجة النوا ثم الهبوط منها إلى الدوكاه بجنس البوسه لك .

شاهناز بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فى هذه النغمة بعمل نغمة الشاهناز دخولا من درجة المحير كما مر شرحه عند تعريف نغمة الشاهناز و بعد الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس الحجاز يصعد و يعود إليها بطريقة نغمة البوسه لك .

حصار بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فيها بنغمة الحصار وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس البوسه لك .

أصفهان بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

هى من نوع بياتى بوسه لك والفرق بينهما بمزج مقام أصفهان أى الشابورك مع البياتى .
يستهل فيها بطريقة نغمة الأصفهان وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس البوسه‌لك .

صبا بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فيها عملا بنغمة الصبا وعند الختام يكون الاستقرار على الدوكاه بجنس البوسه لك .

ماهور بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فيها بنغمة الماهور من غير هبوط إلى عقدها الأول وعند الختام يظهر درجة النوا و يلمس بعدها درجة الجهاركاه ثم درجة الحسينى و يعود إلى النوا و يهبط منه بجنس البوسه لك إلى درجة الدوكاه ويستقر عليها بعد مداعبة درجة الزركولاه .

أوج بوسه‌لك

(من فصيلة البوسه‌لك)

يستهل فى هذه النغمة كما يستهل فى نغمة (الأوج) وبعد العمل بجميع أطوار هذه النغمة يظهر درجة النوا ويهبط منها بجنس البوسه لك إلى درجة الدوكاه ويستقر عليها .

طائفة النغمات التى تستقر على درجة السيكاه

سيكاه (من فصيلة السيكاه)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« أوج	« أوج
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ...
« الثانى — راست (ذو الأربع) « نوا أو أوج
(سيكاه على أوج) ... ...
« الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان
أو سيكاه على جواب سيكاه ...
« الرابع — راست على جواب نوا ... ...

يبدأ العمل فيها فى دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة الراست إلى درجة الكرد و يكون الارتكاز على درجة السيكاه — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى للعمل بجنس الراست على درجة النوا و بنغمة الأوج بصفة عرضية ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس الراست على كردان و بجنس سيكاه على جواب سيكاه ثم يهبط إلى درجة النوا بجنس راست ومنه يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — راست على جواب نوا ... ...
« الثالث — « (ذو الخمس) على كردان
« الثانى — بوسهلك (ذو الأربع) « نوا ...
« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « سيكاه

وفى الهبوط يمر بجنس البوسه لك على نوا ثم يكون الاستقرار على درجة السيكاه بجنس السيكاه مع مداعبة درجة الكرد .

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة بإظهار نغمة الراست والبوسهلك على النوا .

هزام

(ويسميها المصريون خزام)

(أ) صعودا :

جواب كردان
« نيم ماهور
« حصار
« نوا
« جهاركاه
سنبله
محير
كردان
نيم ماهور
حصار
نوا
جهاركاه
سيكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان
« عجم
« حسينى
« نوا
« جهاركاه
« سيكاه
محير
كردان
عجم
حسينى
نوا
جهاركاه
سيكاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ونكريز على جهاركاه ... ...
« الثانى — حجاز (ذو الأربع) على نوا ... ...
« الثالث — نكريز («) « كردان ...
« الرابع — حجاز على جواب نوا ... ...

يبدأ العمل فى دائرة العقد الأول الذى يمثل شخصية النغمة دخولا إليه من درجة السيكاه مع مداعبة درجة الكرد والراست — يلى ذلك العمل فى دائرة العقد الثانى ثم يشترك العقدان معا ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث العمل بجنس النكريز على درجة الكردان ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا ... ...
« الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان أو بياتى (ذو الأربع) « محير ...
« الثانى — بوسه‌لك (ذو الخمس) « نوا ...
« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « سيكاه...

وفى الهبوط يعمل بجنس الراست على درجة الكردان أو بجنس البياتى على محير ثم يمر بصفة عرضية على درجات جنس البوسه‌لك على نوا وعند الانتهاء يكون الاستقرار على درجة السيكاه مع مداعبة الكرد والراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .

أصول سيكاه (*)

لا فرق بين هذه النغمة ونغمة السيكاه

مستعار

(من فصيلة المستعار)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« حجاز	« حجاز
« سيكاه	« سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
عجم ...... أوج	عجم ...... أوج
حسينى	حسينى
نوا	نوا
حجاز	حجاز
سيكاه	سيكاه

(*) انظر صفحة ١٤٧ من محضر الجلسة التاسعة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — مستعار (ذوالثلاث) على سيكاه ...
« الثانى — بوسه لك (ذوالخمس) على نوا ... ...
« الثالث — مستعار (ذوالثلاث) على جواب سيكاه
« الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...

تتكون هذه النغمة من تركيب نغمتى الراست والبوسه لك على درجة النوا مع جنس المستعار على درجة سيكاه وتارة العمل بجنس الشابور .
يبدأ العمل فيها فى دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة كرد النهاوند ثم يصعد إلى العقد الثانى للعمل بجنس البوسه لك ومنه إلى الثالث للعمل بنغمة زاويل (راست على كردان) ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ...
« الثالث — مستعار (ذوالثلاث) على جواب سيكاه
« الثانى — بوسه لك (ذو الأربع) على نوا ...
راست («) على نوا ...
« الأول — مستعار (ذو الثلاث) على سيكاه ...

وعند الهبوط يعمل بجنس البوسه لك والراست على درجة النوا ثم يكون الاستقرار على درجة السيكاه بجنس المستعار .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة بإظهار البوسه لك على نوا والشابور والمستعار على سيكاه .

مـايه

(من فصيلة السيكاه)

(أ) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
« عجم	« عجم
« حسينى	« حسينى
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« سيكاه	« سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
عجم أوج	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ...
« الثانى — بياتى (ذو الخمس) « حسينى ...
« الثالث — راست («) « كردان ...
« الرابع — بوسه‌لك على جواب نوا ... ...

يكون الدخول من درجة النوا للعمل فى دائرة العقد الثانى ثم يكون الهبوط إلى درجة السيكاه والعمل فى دائرة العقد الأول والثانى متصلين (ويجوز الهبوط إلى درجة الراست عن طريق الكرد) — يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل إما بجنس الراست على كردان (ماهور) وإما بجنس البياتى على محير (عشاق تركى) ثم يكون الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه‌لك على جواب نوا ... ...
« الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان / بياتى (ذو الأربع) « محير ...
« الثانى — بوسه‌لك («) « نوا ...
« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « سيكاه

وفى الهبوط يكون العمل بجنس البوسه‌لك على نوا من غير إلحاح ثم النزول إلى درجة الجهاركاه والاستقرار على درجة السيكاه بعد مداعبة الكرد والراست .

ويوجد جنس من مقام مايه يستقر على درجة السيكاه إنما يبدأ بعمل حجاز (ذى الأربع) على درجة الجهاركاه فيكون نوع الصبا معلقا على جهاركاه ويهبط إلى راست ويستقر على درجة السيكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الراست على درجة الراست وشكل مقام البياتى على دوكاه ويستقر على سيكاه .

وجه عرضبار

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب نوا	جواب نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
سنبله	سنبله
محير	محير
كردان	كردان
عجم	نيم ماهور
حسينى	حصار
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه

يستهل فى هذه النغمة بطريقة نغمة العرضبار والعمل بجميع أطوارها . وعند الختام يظهر درجة النوا ويعمل عليها بجنس الحجاز ثم يكون الهبوط إلى درجة السيكاه والاستقرار عليها بعد مداعبة درجة كرد كما فى نغمة المزام .

نيشابور

(من فصيلة النيشابور) (أى راست على درجة دوكاه)

(ا) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب نوا	جواب نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
سنبله	سنبله
محير	محير
كردان	كردان
أوج عجم	أوج عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
حجاز أو نيم حجاز	حجاز أو نيم حجاز
بوسهلك	بوسهلك

تحليل النغمة وبيان طورها

(ا) صعودا :

العقد الأول — بوسهلك (ذو الثلاث) على بوسهلك
« الثانى — « («) « نوا ...
راست (ذو الخمس) « نوا ...
« الثالث — عجم (ذو الثلاث) « عجم ...
جهاركاه (ذو الخمس) « عجم ...
« الرابع — عجم (ذو الثلاث) « السنبلة

يكون البدء من العقد الثانى دخولا إليه من درجة النوا باظهار درجة الحسينى ثم الهبوط إلى العقد الأول مع لمس درجة الدوكاه أو من العقد الأول دخولا إليه من درجة البوسهلك ثم الصعود إلى العقد الثانى لاظهار درجة العجم والأوج والارتكاز على درجة النوا ثم يشترك العقدان مع الثالث للعمل بجنس البوسهلك على درجة الحسينى .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — عجم (ذو الثلاث) على سنبلة ...
« الثالث — « («) « عجم ...
جهاركاه (ذو الخمس) « عجم ...
« الثانى — بوسهلك (ذو الثلاث) « نوا ...
راست (ذو الخمس) « نوا ...
« الاول — بوسهلك (ذو الثلاث) « بوسهلك

وعند الختام يكون الهبوط إلى العقد الأول والاستقرار على درجة البوسهلك .

خصوصيتها — تقوم خصوصية هذه النغمة على إظهار نغمتى البوسهلك والراست على درجة النوا ونغمة الحسينى .

جهاركاه (أو شاه ور)

(من فصيلة الجهاركاه)

(أ) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب جواب بوسه لك	جواب جواب بوسه لك
« محير	« محير
« كردان	« كردان
« عجم	« عجم
« حسيني	« حسيني
« نوا	« نوا
« جهاركاه	« جهاركاه
« بوسه‌لك أو جواب سيكاه	« بوسه‌لك ... أو جواب سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
عجم	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه

تحليل النغمة وبيـان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — جهاركاه (ذو الخمس) على جهاركاه... ...
« الثانى — « (ذو الأربع) « كردان ... ...
« الثالث — « (ذو الخمس) « جواب جهاركاه
« الرابع — « « « كردان

هى نغمة العجم عشيران مؤسسة على درجة الجهاركاه ويبدأ العمل فيها فى دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة العجم والجهاركاه كظهير له ثم يكون الانتقال إلى العقد الثانى ثم يشترك العقدان ويضاف إليهما الثالث والرابع إذا أمكن ويكون الارتكاز إما على درجة الجهاركاه وإما على درجة العجم .

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد :

ملاحظة — وهناك مذهب آخر يظن بعض أرباب الصناعة أنه المذهب الصحيح وعند أرباب هذا المذهب تكون نغمة الجهاركاه مركبة من جنس الحجاز (كار) على جهاركاه وجنس الصبا على حسينى وجنس الراست على النوا فتكون شبيهة بنغمة الصبا لكنها تمتاز عنها بالارتكاز على درجة الجهاركاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة بإظهار نغمة العجم المعلق والفرق بين جهاركاه التركى وهـذا هو إبدال درجة النوا بدرجة الصبا (أى بتكوين مقام صبا على دوكاه ويكون معلقا على درجة الجهاركاه) .

الايقاعات [١] المقدمة من جناب البارون دي ارلنجر

(أ) طائفة الضروب التي تتركب من الوحدة الصغيرة (السكروش)

١) أصول طاير أو (أصول النقرة) ٢/٨ ♪ = ١٣٢

دم

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز (بيني وبينك حال العواذل)

٢) أصول يورك (أو دارج) ٣/٨ (وهو اعرج سريع) ♪ = ١٦٠

دم تك تك

وعليه موشحة من مقام السيكاه (صاح افتضاحي غدا حب الجمال)

٣) أصول الوحدة المكلفة ٤/٨ ♪ = ١٤٤

دم تك كه

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الصبا (بدر حسن لاح لي)

(١) ملحوظة : قراءة الايقاعات تكون من اليمين إلى اليسار

٤) أصول ترك أقصاق (أي الأعرج التركي) ٩/٨ — ♪ = ١٥٢

دم تك كه

وعليه من الموشحات (بدر الحلي مالي سلوة عنك يوماً تك في ميلا)

---

٥) أصول يورك سماعي (أي سماعي دارج) ٦/٨ — ♪ = ١٩٢

دم تك تك دم تك

وعليه من الموشحات (أفديك ظبي مبتسم)

---

٦) أصول دور هندي (أو نيم نواخت) ٧/٨ — ♪ = ١٦٨

دم تك كا دم تك

وعليه كثير من الموشحات ، منها من مقام ساز كار (صحت وجبة ياندامى)

٧) أصول فانيقراني ٨/٨ — ♪ = ١٦٨

رواية أولى: دم تك تك تك

رواية ثانية (أصح): دم تك تك دم تك تك

رواية ثالثة عند الإبطاء ١٦/٨: دم تك تك

وعليه من الموشحات من مقام سوزناك (ياعيونا راميات)

---

٨) أصول أقصاق ٩/٨ — ♪ = ١٦٨

دم تك كه دم تك تك

وعليه كثير من الموشحات ، منها من مقام الحسيني (آه ما أحلى الداما)

٩) أصول أقصاق سماعى ١٠/٨ — ♪ = ١٥٢

دم تك كا دم تك تك

١٠) أصول سماعى ثقيل ١٠/٨ — ♪ = ١٥٢

دم تك دم دم تك تك

١١) أصول جورجينه ١٠/٨ — ♪ = ٢٠٨

دم تك كا دم تك

وعليه كثير من الوشحات. منها من مقام بياتى (يا حلو اللمى)

١٢) أصول لنك فاخته ١٠/٨ — ♪ = ٢٠٠

رواية أولى: دم تك كا دم تك تك كه

رواية ثانية: دم تك دم تك تك كه

وعليه كثير من الوشحات . منها من مقام بياتى (إلى كم ذا التمادى)

١٣) أصول نيم أويون هواسى ١١/٨ — ♪ = ١٨٤

دم تك دم تك تك كه دم تك

وعليه من الوشحات (عيد مواسم كاس وشرب) عند الاسراع

١٤) أصول جفت (شفته) يورك سماعي ١٢/٨ ♪ = ١٩٢

ويسمى مضاعف يورك سماعي أيضاً

دم دم تك دم تك تك دم تك تك دم تك

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز (عطفة يا جيرة العلم)

---

١٥) أصول أوسط عربي ١٣/٨ ♪ = ١٤٤

دم دم تك كه تك كا دم تك دم دم تك تك كه

وعليه بيشرو عربي قديم يسمى (أوسط اللاهور)

---

١٦) أصول طرفات ١٢/٤ ♪ = ١٧٦

دم تك دم دم دم تك

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الصبا (والذى ولاك يا قلبي)

١٧) أصول دور روان مولوى ١٤/٨ ♪ = ١٦٨

باليد دم تك تك دم دم مه تك تك

بالنقرات دم تك كه دو مه تك كه دو مه دم مه تك كه تك كه

وعليه الموشحة من مقام البسته نكار (أقبل الساقي علينا)

---

١٨) أصول آقساق ويسمى أيضاً أصول رقصان ١٠/٨ ♪ = ١٦٨

دم تك تك دم دم تك دم تك تك دم تك

وعليه من الموشحات (ظهرت شمس الحيا)

١٩) أصول ساده دويك $\frac{16}{8}$ ♪ = ١١٢

بالنقرات دم تك كه تك كا دو مه دم تك تك كه

باليد دم تك تك كا دم دم تك تك كا

وعليه من الموشحات من مقام الحجاز كاركردى (يا من لواء عشقك لا زال عاليا)

---

٢٠) أصول محجر دولاب مقلوب $\frac{17}{8}$ ♪ = ١٣٢

دم دم دم دم تك كه دم تك تك تك تك دم تك كه

وعليه موشحه من مقام الماهور (حى هاتيك المنازل)

---

٢١) أصول خوش رنك $\frac{17}{8}$ ♪ = ١٦٨

دم تك دم دم دم تك تك تك كه دم دم تك كه

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز (سل فينا اللحظ هنديا)

٢٢) أصول مرصّع شامي $\frac{19}{8}$ ♪ = ١٥٢٠

دم تك تك دم دم دم تك دم تك كه دم تك تك تك كه

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الصبا (ألا يأيها البحر المعظم أفتى)

---

٢٣) أصول آغر أقصاق سماعي (أى أقصاق سماعي الثقيل) $\frac{20}{8}$ ♪ = ٧٦

دم تك كا دم دم تك تك

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجير (روحي فدا ذاك القوام)

(ب) طائفة الضروب التى تتركب من الوحدة المتوسطة (النوار)

---

٢٤) أصول الوحدة السايره ويسمى البسيط $\frac{2}{4}$ ♩ = ٧٦

دم تك كه

وهو معلوم عند الجميع

---

٢٥) أصول أمرج سماعى ويسمى سماعى دارج أيضاً ويورك (وهو الأعرج البطئ) $\frac{3}{4}$ ♩ = ٨٤

دم تك كا

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام بياتى (بالذى أسكر من عرف اللمى)

٢٦) أصول دويك $\frac{4}{4}$ ♩ = ٨٨

دم تك تك دم تك

وعليه كثير من الوشحات. منها من مقام البياتى (ظبى وادى النقا)

---

٢٧) أصول صوفيان $\frac{4}{4}$ ♩ = ٩٢

دم تك تك كا

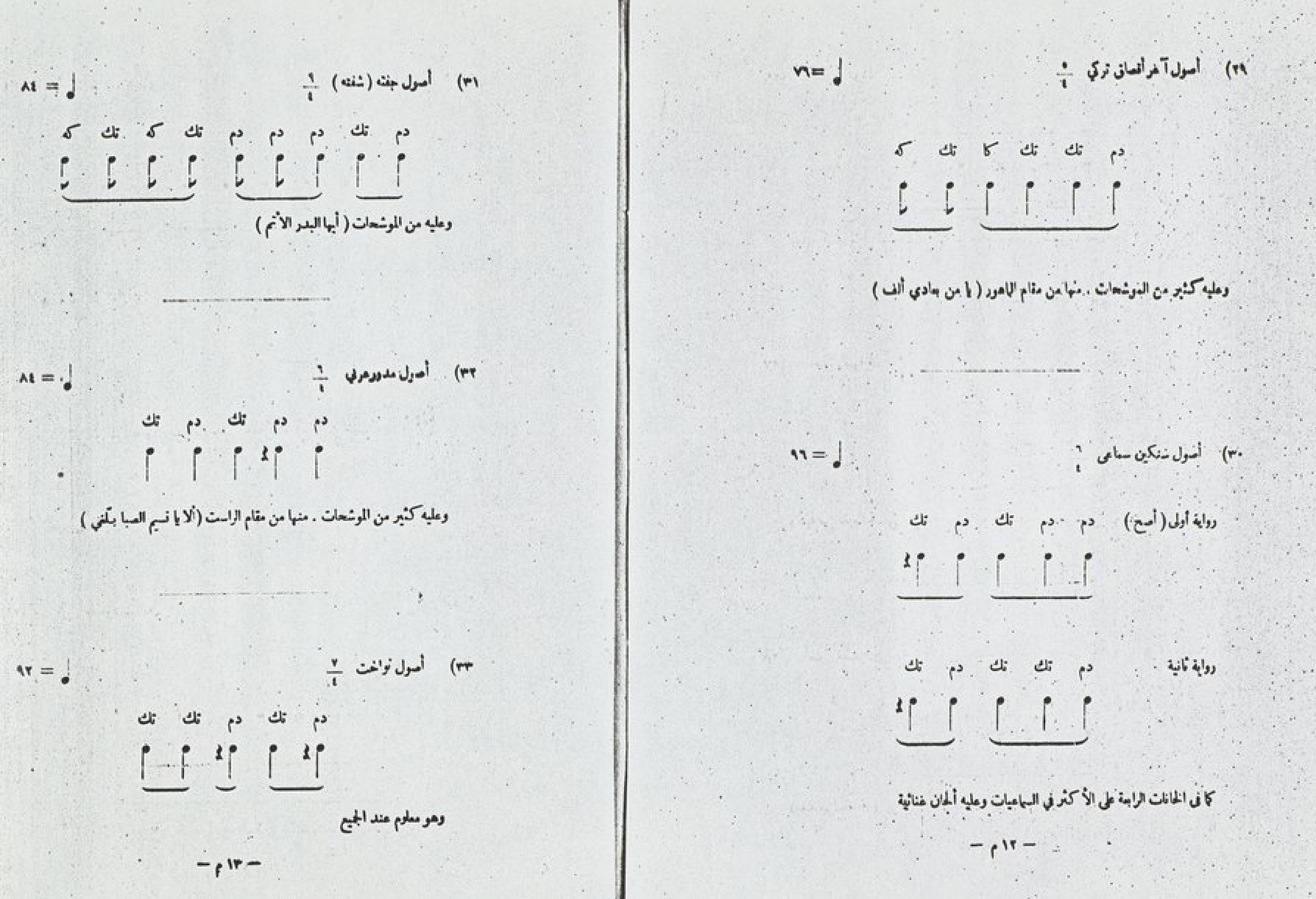
وعليه من مقام الحسيني موشحة قد (يا صاح الصبر وهى مني)

---

٢٨) أصول مصمودى صغير $\frac{4}{4}$ ♩ = ١٠٠

دم دم تك دم تك

وعليه موشحة قد (جرد الغضب المرهف من مقلتيه)



٢٩) أصول آخر أقصاق تركي ٥/٤ ♩ = ٧٦

دم تك تك كا تك كه

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الماهور (يا من يهادي ألف)

٣٠) أصول سنكين سماعي ٦/٤ ♩ = ٩٦

رواية أولى (أصح) دم دم تك دم تك

رواية ثانية دم تك تك دم تك

كما في الخانات الرابعة على الأكثر في السماعيات وعليه ألحان غنائية

٣١) أصول جفته (شنفته) ٩/٤ ♩ = ٨٤

دم تك دم دم دم تك كه تك كه

وعليه من الموشحات (أيها البدر الأتم)

٣٢) أصول مدور عربي ٦/٤ ♩. = ٨٤

دم دم تك دم تك

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الراست (ألا يا نسيم الصبا بلغي)

٣٣) أصول نواخت ٧/٤ ♩ = ٩٢

دم تك دم تك تك

وهو معلوم عند الجميع

٣٤) أصول آغر دور هندى ٧/٤ ♩ = ٩٢

دم مه دم تك دم مه تك تك

وفى رواية ثانية ثقيلة السير

دم مه دم تك

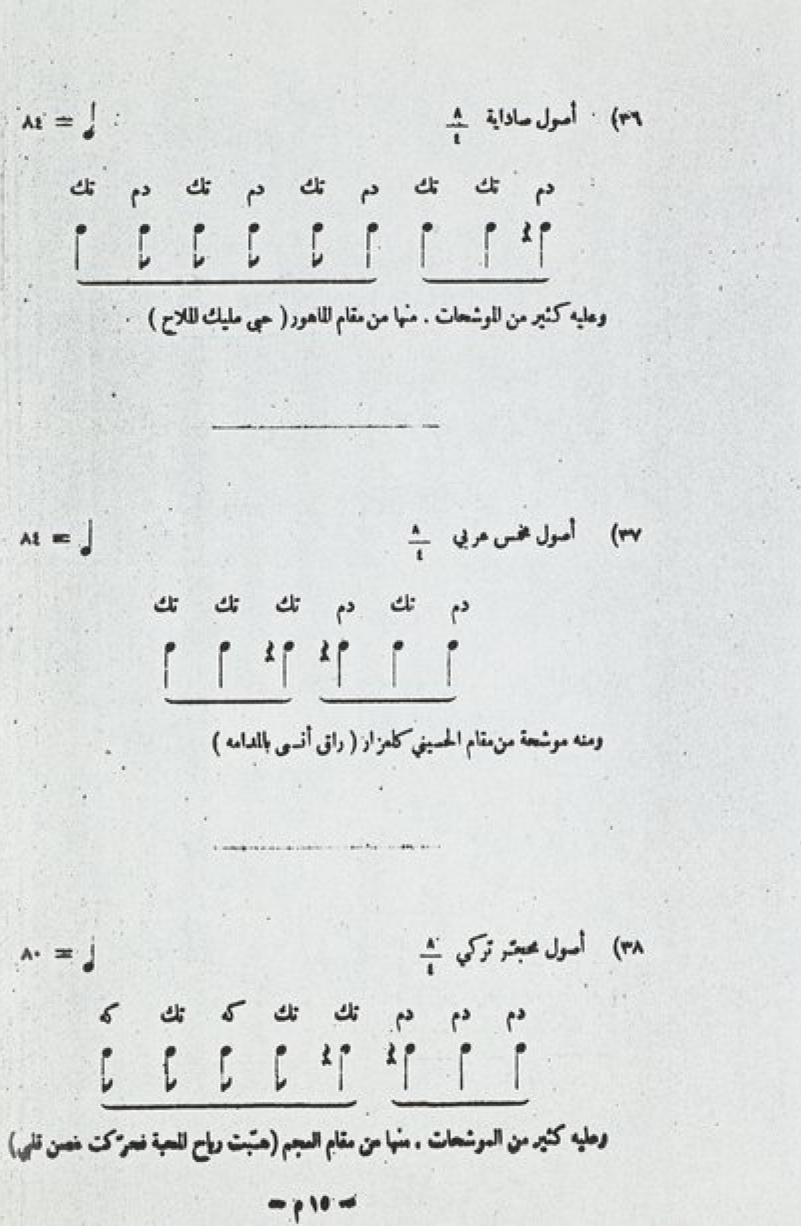
وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز كار (يا حسن مظهر يبدو سناه)

---

٣٥) أصول مصمودى كبير ٨/٤ ♩ = ٨٠

دم دم تك دم تك تك

معلوم عند الجميع



٣٦) أصول صاداية ٨/٤ ♩ = ٨٤

دم تك تك دم تك دم تك دم تك

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام اللاهور (حي مليك للملاح)

---

٣٧) أصول مخمس عربي ٨/٤ ♩ = ٨٤

دم تك دم تك تك تك

ومنه موشحة من مقام الحسيني كلعزار (راق أنسي بالمدامه)

---

٣٨) أصول محجر تركي ٨/٤ ♩ = ٨٠

دم دم دم تك تك كه تك كه

وعليه كثير من الموشحات ، منها من مقام العجم (هبّت رياح المحبة فحرّكت غصن قلبي)

٣٩) أصول آخر أقصاق $\frac{٤}{٤}$ ♩ = ٨٤

دم تك كا دم تك تك

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام السيكاه (ياهى الحيا بدري حلو اللمى)

---

٤٠) أصول أوفر مولوي $\frac{٩}{٤}$ ♩ = ٩٦

باليد دم تك تك دم دم تك تك

بالنقرات دم تك كه تك كا دو مه دم تك تك

مستعمل كثيراً ومعلوم .

٤١) أصول نيم روان $\frac{٩}{٤}$ ♩ = ٦٩

دم دم تك تك دم دم دم تك تك تك

وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام أصفهان الحجاز (ياغزالي كيف عني أبعدوك)

---

٤٢) أصول فاخت ورش $\frac{١٠}{٤}$ ♩ = ٧٢

دم تك دم مه تك تك دم مه تك كه تك كه

وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام الراست (أن بارق العلم)

٤٣) أصول أوين هواسى ١٠/٤ ♩ = ٧٢

دم تك دم دم تك كا دم تك

وعليه كثير من الوشحات. منها من مقام دلنشين (عيد مواسم)

---

٤٤) أصول ازر قسكند ١٠/٤ ♩ = ٧٢

دم تك دم دم تك تك

---

٤٥) أصول عويه ١٠/٤ ♩ = ١٢٠

تك دم ده دم تك تك دم دم

وعلية كثير من الموشحات. منها من مقام كلمزار (حبى دعاني للوصال)

٤٩) أصول ترس ١٢/٤ ♩ = ١١٢

دم تك نم تك دم تك تك دم تك

وعليه كثير من الوشحات. منها من مقام السيكاه (محبوبي قصد تكدي)

---

٤٧) أصول نصف نيم دور ١٢/٤ ♩ = ٦٦

دم تك دم دم دم تك دم تك

دم دم تك كا تك كه تك كه

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام بوسه لك عشيران (ياسمرى ضاع صبرى)

٤٨) أصول مرصع ١٢/٤ — ♩ = ٨٤

دم تك تك دم تك دم تك تك

دم مه تك كه تك كه

وعليه موشحة من مقام النهاوند (خالك الندى بوجه أنور)

---

٤٩) أصول مدور حلبي ١٢/٤ — ♩ = ٨٤

دم تك كا دم تك كا دم دم دم

وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام الحجاز (فيك كل ما أرى حسن)

٥٠) أصول مدور شامي ١٢/٤ — ♩ = ٨٤

دم تك دم دم دم تك كا تك كا

---

٥١) أصول مدور مصري ١٢/٤ — ♩ = ٨٤

دم تك دم دم دم تك

وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام البياتي (فيك كل ما أرى حسن)

٥٢) أصول روان عربي ١٢/٤ (رواية اولى) ♩ = ٧٢

دم دم تك دم تك دم دم دم

تك دم تك تك

أصول روان عربي ١٢/٤ (رواية ثانية) ♩ = ٩٢

دم تك دم دم دم تك تك دم تك تك

وعليه كثيرمن الوشحات .منها (تنعش الأرواح منا)

٥٣) أصول مربع ١٣/٤ ♩ =

رواية أولى

دم تك تك دم تك تك تك

تك تك دم

رواية ثانية

دم تك تك دم تك تك تك تك

دم

معلوم عند الجميع

---

٥٤) أصول دور روان حلبي ١٣/٤ ♩ =

دم تك تك دم دم دم تك تك دم

وعليه كثير من الوشحات منها من مقام البياتي (هاج الغرام)

٥٥) أصول روان شامى ١٢/٤ ♩ = ٩٦

دم دم تك تك دم تك دم دم دم تك دم تك تك

وعليه جملة الحان. منها بشرو المشهور بروان الهزام

---

٥٦) أصول دور روان تركي ١٢/٤ (رواية أولى) ♩ = ٨٤

دم تك كا دم دم دم تك تك تك تك دم

---

٥٧) أصول دور روان تركي ١٢/٤ (رواية ثانية) ♩ = ٨٤

دم دم دم تك دم دم تك تك

٥٨) أصول أوسط تركي ١٢/٤ ♩ = ٨٤

تك كه تك كا دم تك دم دم تك تك كه دم دم

---

٥٩) أصول دور روان شرقي ١٢/٤ ♩ = ٨٤

دم تك تك دم تك تك دم تك

دم تك تك دم تك دم تك تك

٦٠) أصول نيم دوركبير مولوى ١٤/٤ ♩ = ٦٩

باليد : دم تك دم تك دم تك دم تك

تك تك تك كه دم دم تك تك

دم دم تك كه تك كه

بالنقرات : دم تك تك كه دم تك تك كه

دم تك تك كه تك دم تك تك تك تك كه تك كه

دم مه دم مه تك كه تك كه

دم مه دم مه تك كه تك كه

٦١) أصول روان ١٤/٤ ♩ = ٨٠

دم دم تك دم دم تك دم تك

دم دم مه تك دم تك تك

٦٢) أصول يكداش خانه ١٤/٤ ♩ = ٩٢

دم دم دم تك تك دم تك دم تك تك

٦٣) أصول نيم هرج ١٤/٤ — ♩ = ٨٤

دم تك دم دم دم تك تك دم تك تك

تك تك دم تك

٦٤) أصول مدور رباعي ١٤/٤ — ♩ = ٨٤

(محجر مصري)

دم دم دم تك دم تك تك تك تك

(محجر عربي)

دم دم دم تك تك تك تك تكه تكه تك

٦٥) أصول فكرتي ١٥/٤ — ♩ = ٨٤

دم تك تك دم دم دم دم تك

٦٦) أصول نيم خفيف ١٦/٤ — ♩ = ٨٨

دم تك تك دم تك تك دم تك

دم دم تا هك تك كه تك كه

٦٧) أصول مخمس مصري (و يسمى مخمس عادى أيضا) ١٦/٤ — ♩ = ٧٦

دم دم دم تك تك تك تك دم تك تك

---

٦٨) أصول بلتيق شامي ١٦/٤ — ♩ = ٨٠

دم تك دم تك دم تك تك

دم دم دم تك دم تك تك

٦٩) أصول نواخت هندى ١٦/٤ — ♩ = ٩٢

دم دم دم تك دم تك تك دم تك دم تك تك

وعليه موشحة من مقام البياتى (ياخجل الأقمار)

---

٧٠) أصول جفته (شفته)دويك ١٦/٤ — ♩ = ٨٠

دم تك تك دم تك تك دم تك

دم دم دم تك دم تك كا

أصول جفته (شفته) دويك تركى ١٦/٤ — ♩ = ٨٠

دم تك تك دم دم تك تك كا

---

٧١) أصول الستة عشر حلبى ١٦/٤ — ♩ = ٨٠

دم تك دم تك دم تك دم دم دم تك

دم تك تك دم تك كا

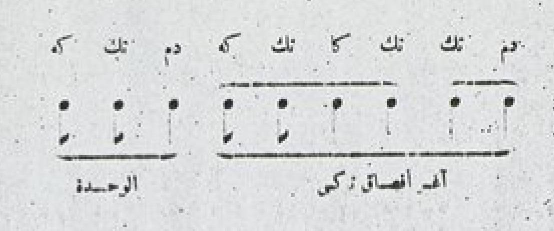
٧٢) أصول نصف مخمس تركى ١٦/٤ — ♩ = ٨٠

دم تك دم دم دم تك دم تك كا تك كا

٧٣) أصول نقش السبعة عشر ١٧/٤ — ♩ = ٨٤

دم تك كا دم تك دم تك تك

أعرج بطى، — نوخت



٧٤) أصول نقش الثمانية عشر ١٨/٤ ♩ = ٦٦

دم تك كا دم تك كا دم دم دم

مدور تركي

دم دم تك دم تك

مدور عربي

أصول نيم دور

دم تك دم دم دم تك تك دم تك تك

دم دم تك كا تك كا تك كا تك تك

٧٥) أصول أوفر مصري ١١/٤ ♩ = ٨٤

دم دم تك تك تك تك

دم مه دم تك كا دم تك تك

٧٦) أصول فاخته زرکی ٢٠/٤ ♩ = ٥٦

دم مه دم دم تك كا تك كا تك كا دم

تا هك تك كا تك كا

٧٧) أصول فاخته عربی ٢٠/٤ ♩ = ٥٢

رواية أولى

دم تك دم دم دم تك تك تك تك

دم تك تك دم تك تك تك

رواية ثانية

دم دم تك تك دم تك تك

تك تك تك دم

٧٨) أصول نقش الواحد والعشرين ٢١/٤ ♩ = ٩٢

وهو مركب من « وزنين »

الأول نيم ورش ١٢/٤

دم تك دم دم دم تك تك دم تك تك

نيم ورش

الثاني نيم روان ٩/٤

دم دم تك تك دم دم دم تك تك تك

نيم روان

٧٩) أصول طره ٢١/٤ ♩ = ٧٦

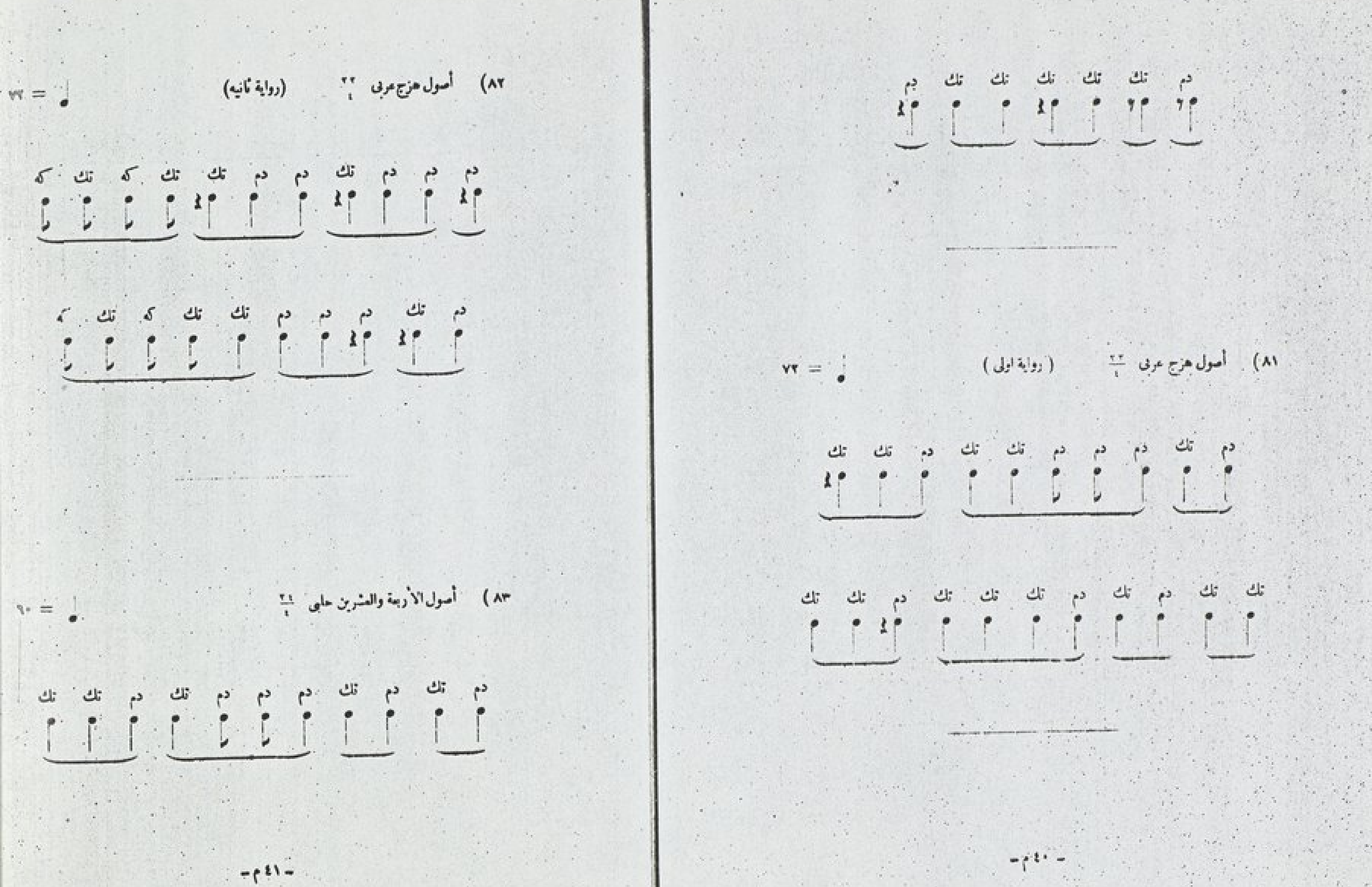
دم دم دم تك تك دم تك تك تك

دم دم دم تك تك تك دم تك تك دم

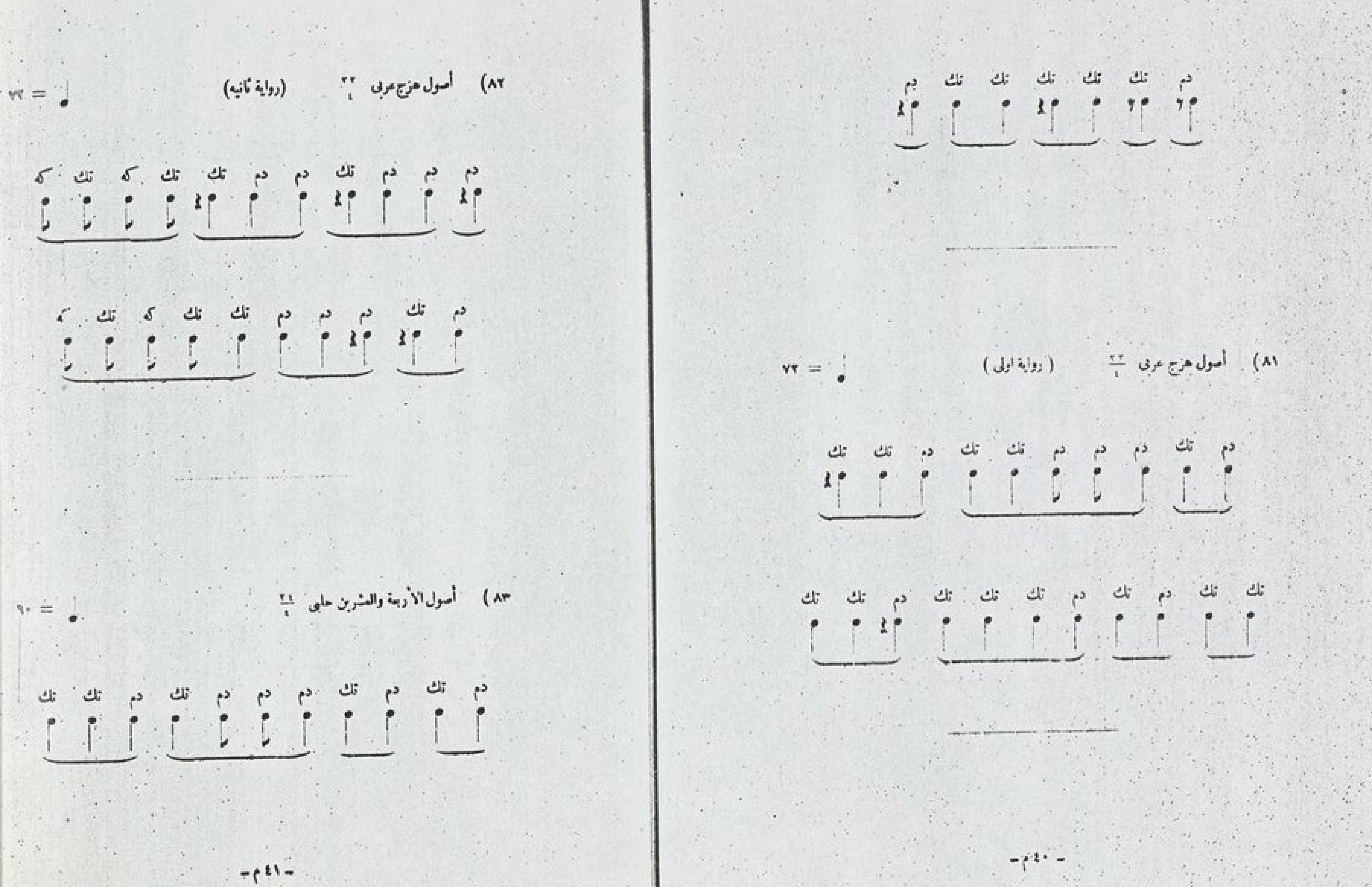
---

٨٠) أصول رهج ١٤/٤ ♩ = ٧٦

دم دم تك دم دم تك تك



دم تك تك تك تك تك دم
٨١) أصول هزج عربى ٢٢/٤ (رواية اولى) ♩ = ٧٢
دم تك دم دم دم تك تك دم تك تك
تك تك دم تك دم تك تك تك دم تك تك
-٤٠م-
٨٢) أصول هزج عربى ٢٢/٤ (رواية ثانيه) ♩ = ٧٢
دم دم دم تك دم دم تك تك كه تك كه
دم تك دم دم دم تك تك كه تك كه
٨٣) أصول الأربعة والعشرين حلبى ٢٤/٤ ♩ = ٦٠
دم تك دم تك دم دم دم تك دم تك تك
-٤١م-

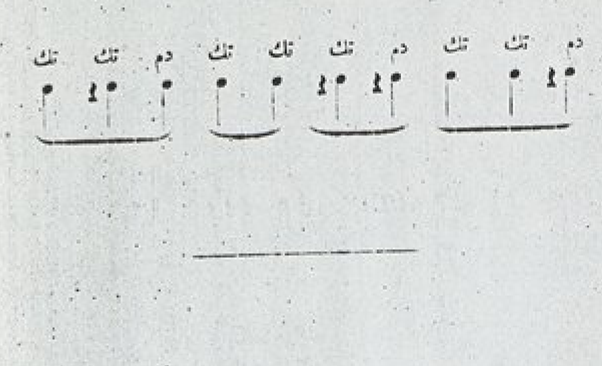

دم تك تك تك تك تك دم
٨١) أصول هزج عربى ٢٢/٤ (رواية اولى) ♩ = ٧٢
دم تك دم دم دم تك تك دم تك تك
تك تك دم تك دم تك تك تك دم تك تك
٨٢) أصول هزج عربى ٢٢/٤ (رواية ثانيه) ♩ = ٧٢
دم دم دم تك دم دم تك تك كه تك كه
دم تك دم دم دم تك تك كه تك كه
٨٣) أصول الأربعة والعشرين حلبى ٢٤/٤ ♩ = ٦٠
دم تك دم تك دم دم دم تك دم تك تك

دم تك تك دم تك تك دم تك تك تك

دم تك تك

٨٤) أصول شنبر حلبي ٢٤/٤ ♩ = ٦٦

دم تك دم دم دم تك تك تك تك



٨٥) أصول شنبر تركي ٢٤/٤ ♩ = ٦٦

دم تك كا دم دم دم تك تك تك

دم نا هك تك كا تك كا

٨٦) أصول فرنكجين (فرنكشين) تركي ٢٤/٤

♩ = ٧٢

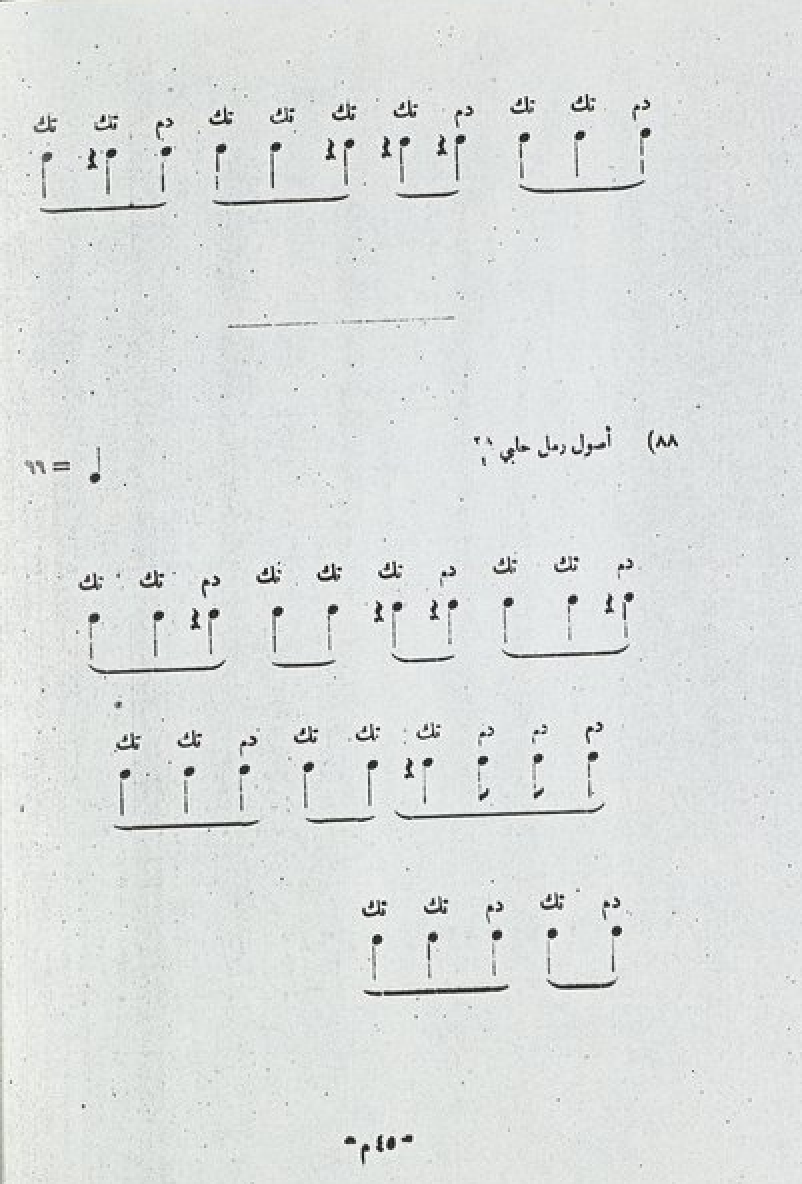
دم دم دم دم تك كا

تك كا تك كا تك كا

٨٧) أصول ورشان ٢٦/٤

♩ = ٦٦

دم تك دم دم دم تك تك تك كا تك تك



٨٩) أصول دور كبير تركي $\frac{٢٨}{٤}$ ♩ = ٩٩

رواية أولى

دم دم تك دم تك تك كه دم تك تك

تك دم دم تا هك كا تك تك كا

رواية ثانية

دم دم تك دم تك تك كا دم

تك تك دم تا هك ت كا ت كا

٩٠) أصول دور كبير حلبي $\frac{٢٨}{٤}$ ♩ = ٩٩

دم تك دم دم دم تك تك دم تك تك

دم دم تك تك تك تك تك

دم تك تك دم تك تك تك

وعليه من الموشحات (ياغزالاً ماس تيها بالعجب)

٩١) أصول محجر مصدر $\frac{٢٨}{٤}$ ♩ = ٦٩

دم دم دم تك دم تك تك تك تك تك

معلوم بعصر وسوريا

٩٢) أصول ترك زرب ٢١/٤ ♩ = ٨٤

دم تك تك دم تك دم دم دم تك

دم تك كا دم تك دم تك تك

وعليه من الموشحات (قط الزن اللآلى)

٩٣) أصول خفيف عربى ٣٢/٤ ♩ = ٨٤

دم تك تك دم تك تك دم تك تك

دم تك تك دم تك تك دم دم دم تك تك

دم تك تك دم تك دم تك تك

٩٤) أصول خفيف تركي ٣٢/٤ ♩ = ٨٠

دم تك تك دم تك تك دم تك كا

دم تك تك دم تك كا

دم دم تك تك كه دم تك تك كه

دم تا هك تك كه تك كه

وعليه بيشرو من مقام روتق نما

٩٥) أصول ورشان عربى ٣٢/٤ ♩ = ٨٠

دم تك دم تك دم تك تك تك

تك تك دم دم دم تك تك تك تك تك تك

وعليه موشحة من مقام البياتي (قاتل بغنج الكحل)

٩٦) أصول برفشان تركى ٣٢/٤ ♩ = ٨٠

دم تك دم تك دم دم تك

دم دم تا هك تك كا تك كا

وعليه من جملة الألحان بيشرو من مقام عجم موصع

٩٧) أصول مخمس تركى ٣٢/٤   ♩ = ٨٠

دم تك كا دم تك دم دم تك تك كا

دم تك تك كا دم نا هك تك كا تك كا

---

٩٨) أصول فرع ٣٢/٤   ♩ = ٧٦

دم تك كا دم تك دم تك تك كا

دم نا هك تك كا تك كا

عليه بيشرو قديم من مقام النكريز

٩٩) أصول فتش الستة والثلاثين ٣٦/٤

وهو مركب من ثلاثة اوزان

الاول — مخمس عربي ٨/٤

الثانى — روان مصرى ١٢/٤

الثالث — نصف مخمس تركى ١٦/٤

دم تك دم تك تك تك

مخمس عربي

دم دم تك دم تك دم دم دم تك دم تك تك

روان مصري

دم تك دم دم دم تك دم تك كا تك كا

نصف مخمس تركي

وعليه من مقام الراست (أفراحنا دامت)

١٠٠) أصول الستة عشر (مصرى) ٣٢/٤ ♩ = ٧٦

دم تك دم تك دم تك دم دم تك

دم تك تك تك دم تك تك تك تك تك

وعليه من مقام البستة نكار (نار الفقد فى شعره محكما)

١٠١) أصول نقش الاربعين ٤٠/٤

وهو مركب من ثلاثة ضروب

الاول – هزج ٢٢/٤

الثاني – مدور تركي ١٢/٤

الثالث – مدور عربي ٦/٤

دم تك دم دم دم تك تك دم تك تك

تك تك دم تك دم تك تك تك دم تك تك

هزج

دم تك كا دم تك كا دم دم دم

مـدور تركي

دم دم تك دم تك

مدور عربي

وعليه موشحة من مقام الحجازكار (ليه الندمان صاح)

١٠٢) أصول هزج تركي ♩ = ٨٤

دم دم دم تك دم دم تك تك كا تك كا

دم تك دم دم تا هك تك كا تك كا

عليه بشرو من مقام دوكاه

١٠٣) أصول شنبر مضاعف ويسمى جنك (شنك) شنبر ♩ = ٦٩

ويسمى الشنبر الكبير

دم تك تك دم دم دم دم تك

تك تك تك دم تك دم تك تك تك

عليه موشحات كثيرة

١٠٤) أصول نيم ثقيل تركي ♩ = ٦٩

دم تك كا دم تك كا تك كا

دم تك كا دم تك تك كا دم

تا هك تك كا تك كا

وعليه الموشحة (بدر حسن زار أخجل الأقمار)

١٠٥) أصول نقش اثنين وخمسين $\frac{٥٢}{٤}$

وهو مركب من وزنين :

الاول ـ فاخته عربي $\frac{٢٠}{٤}$

دم تك دم دم دم تك تك تك تك

دم تك تك دم تك تك تك

الثاني ـ الستة عشر المصري $\frac{٣٢}{٤}$

دم تك دم تك دم تك دم تك

دم تك تك تك دم تك تك تك تك تك

وعليه موشحة من مقام النهاوند (ياليلة الوصل وكاس العقار)

١٠٦) أصول رمل تركي $\frac{٢٦}{٤}$ ♩ = ٦٦

دم تك كا دم تك كا تك كا دم تك كا

دم تك تك كه دم تك تك دم تك

دم دم تا هك تك كا تك كا

وعليه موشحات كثيرة منها من مقام النوأثر (أى ظلي لو)

---

١٠٧) أصول ثميل $\frac{١٦}{٤}$ ♩ = ٦٣

دم تك كا دم تك كا تك كا

دم تك كا دم تك تك

دم دم تك دم تك تك

دم تك كا دم دم تك تك كا دم تك

تك كا دم تا هك تك كا تك كا

وعليه موشحة (ياعيونا زانها الحور)

---

١٠٨) أصول زنجير تركي ♩ = ٧٢

وهو مركب من خمسة ضروب

الاول ـ جفته (شفته) دويك تركي $\frac{١٦}{٤}$

الثاني ـ فاخته $\frac{٢٠}{٤}$

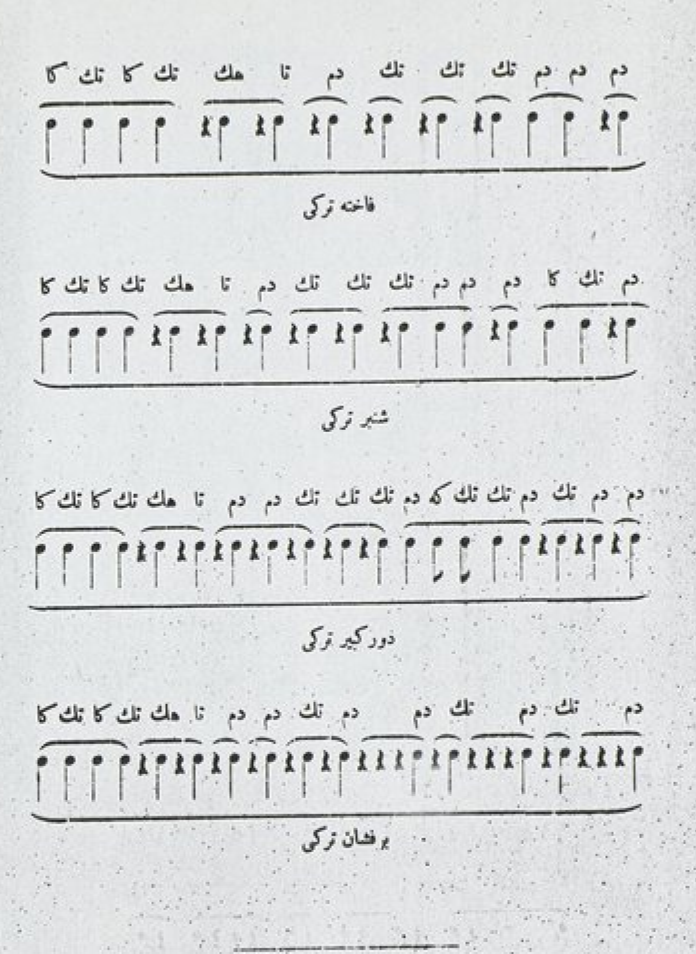
الثالث ـ شنبر تركي $\frac{٢٤}{٤}$

الرابع ـ دور كبير $\frac{٢٨}{٤}$

الخامس ـ برفشان تركي $\frac{٣٢}{٤}$

دم تك دم دم تك تك كا

جفته دويك تركي



١٠٩) أصول هاوى (والبعض يسميه حاوى) ١٢/٤

♩ = ٨٦

دم تك كا دم تك تك كه دم تك تك دم

دم تك كا تك كا تك كا تك دم دم تك كا

تك كا تك كا تك كا دم تك تك كا تك دم تك تك دم دم

دم تك كا تك كا دم تك كا تك دم دم تك تك كا

دم تك تك كا دم تا هك تك كا تك كا تك دم تك تك تك

دم تك تك تك دم تك دم دم تا هك تك كا تك كا

الإيقاعات المستعملة فى مصر

وتحليلها إلى بسيط وأعرج ، ونماذج تلحينية عليها
مقدمة من معهد الموسيقى الشرقى بمصر

Communication sur les Rythmes (1) employés en Egypte et leur décomposition en rythmes simples (Bassit) et Composés (Aarage) avec des exemples tirés de mélodies composées sur ces rythmes,

par l'Institut de Musique Orientale.

(١) قراءة الإيقاعات تكون من اليسار إلى اليمين

(1) Lire les notes de gauche à droite.

♩ = ٦٩

دم تك تك دم تك تك تك كا دم تك تك

دم تك دم تك دم تك كا دم

تك دم تك كا تك كا دم تك كا تك كا

دم تك دم دم دم تك كا تك كا

دم تك كا دم دم تك دم تك دم دم تك

تك كا دم تك تك دم تك تك دم تك

دم دم نا هك تك كا تك كا

(ا) الايقاعات وتحليلها

(A) Décomposition des Rythmes

الأربعة والعشرون (بسيط) ٤٨/٤ — ♩ = ٧٦

El Arbaa wal ichroune (simple) $\frac{48}{4}$ — ♩ = 70

دم . تك . دم . تك . دم . دم ... دم

dum dum dum tak dum tak dum

دم ... تك . دم . تك . دم . تك تك

tak tak dum tak dum tak dum

دم ... تك . تك ... تك . دم دم . دم

dum dum dum tak tak tak dum ||

الشنبر (بسيط) ٤٨/٤ — ♩ = ٨٤

El Chambar (simple) $\frac{48}{4}$ — ♩ = 84

دم دم . دم ... دم . تك . تك ... دم

dum tak tak dum dum dum

دم ... تك ... تك . تك ... تك

tak tak tak tak dum

تك . تك ... تك ... دم ... تك

tak dum tak tak tak ||

الورشان (بسيط) ٣٢/٤ ♩ = ٦٦

El Warachan (simple) $\frac{32}{4}$ ♩ = 66

dum tak dum tak dum

tak tak dum dum dum tak tak tak

الستة عشر (بسيط) ٣٢/٤ ♩ = ٨٤

El Sittata achar (simple) $\frac{32}{4}$ ♩ = 84

dum tak dum tak dum tak dum dum

tak dum tak tak dum tak tak

المحجر الصدر (بسيط) ٢٤/٤ ♩ = ٦٩

El Mohaggar El Moçaddar (simple) $\frac{24}{4}$ ♩ = 69

dum dum dum tak dum tak

tak tak tak tak

الرهج (بسيط) ٢٤/٤ ♩ = ٧٢

El Rahag (simple) $\frac{24}{4}$ ♩ = 72

dum dum tak dum tak tak dum

tak tak dum

الفاخت (بسيط) ٢٠/٤ ♩ = ٦٩

El Fakhit (simple) $\frac{20}{4}$ ♩ = 69

تك . تك . . . دم . تك . تك . دم . دم . . . . دم

dum dum dum tak tak dum tak tak

الأوفر (أعرج) ١٩/٤ ♩ = ٦٩

El Awfar (Composé) $\frac{19}{4}$ ♩ = 69

. . . تك . . تك دم . دم . تك . . تك . . . . دم . دم

dum dum tak tak dum dum tak tak

المخمس (بسيط) ١٦/٤ ♩ = ٧٦

El Mokhammas (simple) $\frac{16}{4}$ ♩ = 76

. . . دم . تك . تك . . . دم . دم . . دم

dum dum dum tak tak dum

النوخت الهندي (أعرج) ١٦/٤ ♩ = ٧٦

El Nawakht El Hindi (Composé) $\frac{16}{4}$ ♩ = 76

تك تك . دم : تك . دم . تك تك . دم . تك . دم . دم دم

dum dum dum tak dum tak tak dum tak dum tak tak

المحجر (بسيط) ١١/٤ ♩ = ٨٠

El Mouhaggar (simple) $\frac{11}{4}$ ♩ = 80

. تك . تك . . . دم . تك . دم . دم . دم

dum dum dum tak dum tak tak

المربع (أعرج) ١٣/٤ ♩ = ٦٦

El mourabbaa (Composé) $\frac{13}{4}$ ♩ = 66

. دم . تك . تك . . . دم . تك دم

dum tak dum tak tak dum

الدور (بسيط) ١٢/٤ — ♩ = ٦٩

El Moudawar (simple) 12/4 — ♩ = 69

دم . تك . دم دم دم . . . تك .

dum tak dum dum dum tak

المصمودى (بسيط) ٨/٤ — ♩ = ٦٩

El Masmoudi (simple) 8/4 — ♩ = 69

دم دم . تك . دم . تك .

dum dum tak dum tak

النوخت (أعرج) ٧/٤ — ♩ = ٧٢

El Nawakht (Composé) 7/4 — ♩ = 72

دم . تك دم . تك تك

dum tak dum tak tak

السماعي الدارج (أعرج) ٣/٤ — ♩ = ٥٨

El Samai El Darig (Composé) 3/4 — ♩ = 58

دم . تك

dum tak

الظرافات (أعرج) ١٣/٨ — ♪ = ١٣٢

El Zarafate (Composé) 13/8 — ♪ = 132

دم . . تك . . دم . دم دم تك . .

dum tak dum dum dum tak

السماعي الثقيل (أعرج) ١٠/٨ — ♪ = ١٣٢

El Samai El Saqil (Composé) 10/8 — ♪ = 132

دم . . تك . دم دم تك . .
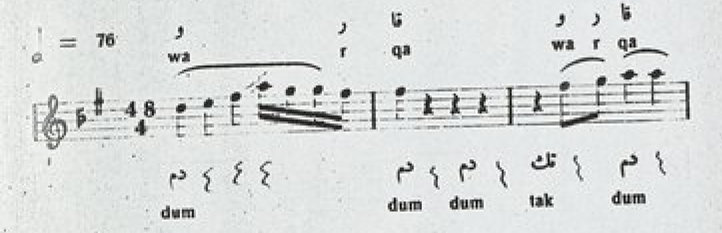
dum tak dum dum tak
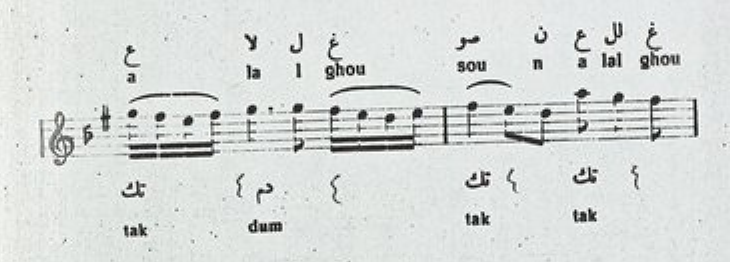
(ب) الايقاعات مع نماذج تلحينية (١)

(B) Rythmes avec exemples mélodiques [1]

الاربعة والعشرون (ورقا على الغصون) موشحه مقام عراق ٤٨/٤

El Arbaa walichroun (Warqa alal ghonssoun) Mowachaha maqam Iraq $\frac{48}{4}$





(١) $\frac{}{}$ = نصف دييز ؟ = نصف بيمول)

(1) = demi - dièze - = demi - bémol)

الأقساق (أعرج) ٩/٨ ♪ = ١٣٢

El Aqsaq (Composé) $\frac{9}{8}$ ♪ = 132

دم . تك . دم . تك . تك

dum tak dum tak tak

السماعي السربند (أعرج) ٣/٨ ♪ = ٢٠٨

El Samai El Sarabande (Composé) $\frac{3}{8}$ ♪ = 208

دم . تك

dum tak

الشنبر (زالت الاتراح عنا) موشحه مقام بياتي $\frac{48}{4}$

El Chanbar (Zalatil Atrahou anna) Mowachaha Maqam bayati $\frac{48}{4}$

♩ = 84

ل يا ل ي ع يا ل
lé li ya ei ni ya

دم
dum

ل ل زا ل تي
lé l za la ti

تك تك دم
tak tak dum

زا لا تي يا ع ني
za la ti ya ei ni

دم دم
dum dum

صو ن شا ق ني
sou n cha qa ni
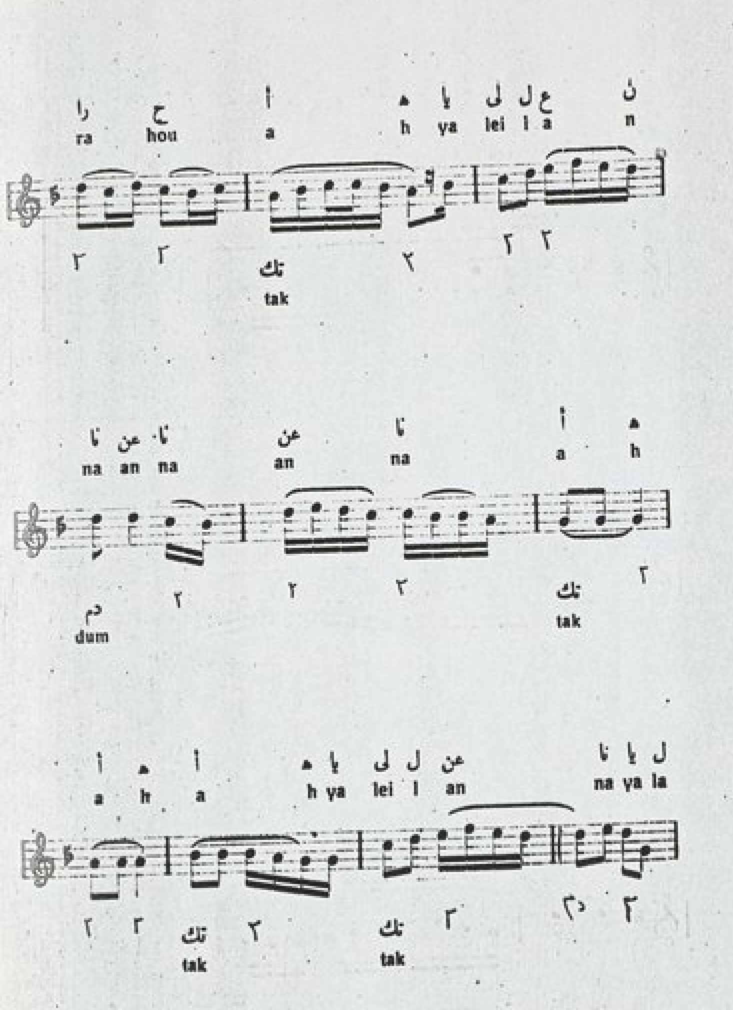
دم تك دم تك
dum tak dum tak

شا ق ني صو
cha qa ni saou

دم دم دم دم
dum dum dum dum

تو ها ر خي م مان
tou ha ra khi ma man

تك تك تك دم
tak tak tak dum



٥

إ
é

تك
tak

إ
é

تك تك
tak tak

أ ه يا عي نل أت
a h ya ei nil at

تك دم
tak dum

الورشان (قاتلي بغنج الكحل) موشحه مقام بياتي ٣٢/٤

El warachane (qatili Bighanguil Kahali) Mowachaha maqam bayati 32/4

♩ = 84

أ ه قا ت

a h qa ti

دم تك

dum tak

لى يا عى نى قا ت لى قا ت

li ya ei ni qa ti li qa ti

دم تك

dum tak

لى أ هـ يا لا لا لا يا ليل

li a h ya la la la ya leil

دم تك

dum tak

يا عي ني ب غن

ya ei ni bi ghan

تك دم

tak dum

جل ك ح لى لازمه يا

guil ka ha li ya

دم دم تك

dum dum tak

لا لا لا لا

la la la la

تك تك

tak tak

السته عشر (هبت رياح المحبه) موشحة مقام حجاز ٣٢/٤ على الحسيني

El Sittata achar (Habbat Riahoul Mahabbah) Mowachaha maqam Hidjaz 32/4

♩ = 84

ها ب بت ر يا

ha b bat ri ya

دم تك دم تك

dum tak dum kat

حل م ح ب ها ه

houl ma ha b ha h

دم تك دم دم

dum tak dum dum

ف حر ر كا ت

fa har ra ka t

تك دم تك تك

tak dum tak tak

غ ص ن ق ل يا بي جا نم

ghou s na qa l bi ya ga nim

دم تك تك

dum tak tak

المجير المصدر (زارني باهي المحيا) موشحة مقام هزام ٢٨/٤

El Mouhaggar El moussadar (Zarani-bahil mouhaya) Mouwachaha maqam Huzam 28/4

♩ = 69

زا را ني لازمــه

za ra ni

دم دم دم

dum dum dum

يا لي ل يا لي ل يا يا لا

ya lei l ya lei l ya ya la

تك دم تك

tak dum tak

ج حا و ك

gi ha wa ka

تك دم تك

tak dum tak

يا

ha

تك دم

tak dum

ك نب لن

ka nab loun

تك تك دم

tak tak dum

لا يا لى لل لا

la lal li ya la

تك تك

tak tak

لازمة . . . . . . لى لل لا

la lal li

تك تك

tak tak

الرهج (عيناك وحاجباك) موشحة مقام راست ٢٤/٤

El Rahag (Aïnaka wa hagibaka)Mowachaha maqam Rast $\frac{24}{4}$

♩ = 72

عى نا

aï na

دم دم

dum dum

الفاخت (ياليلة الوصل) موشحة مقام جهاركاه ٢٠/٤

El Fakhit (Ya lailatal wasl) Mowachaha maqam Djiharkah. 20/4

♩ = 69

أ ه أ
a h a

دم دم
dum dum

ه يا لي ل ة
h ya lai la ta

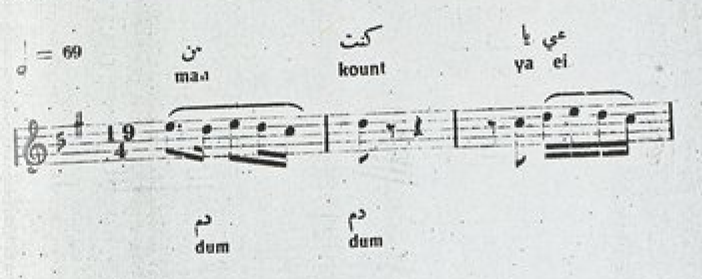
دم تك تك دم
dum tak tak dum

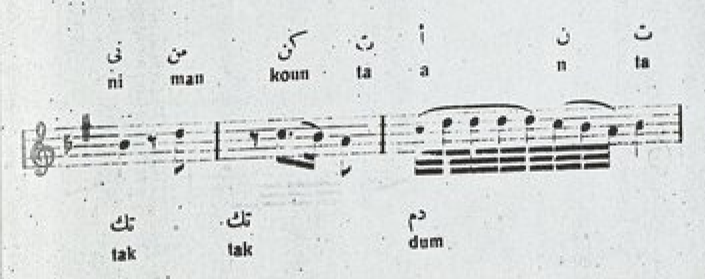
يا لي ل ة
ya lai la ta
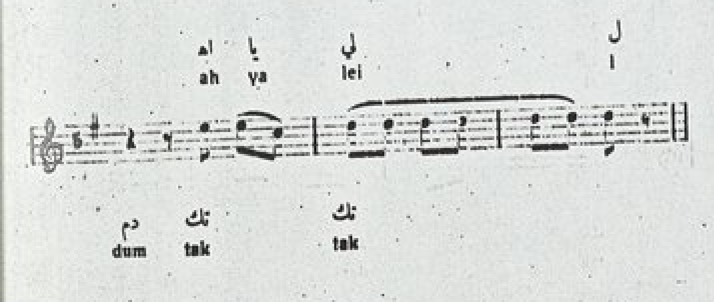
تك تك
tak tak

الاوفر (من كنت انت حبيبه) موشحة مقام راست ١٩/٤

El Awfar (Man kounta anta habibahou) Mowachaha maqam Rast. 19/4







المخمس (فتحت أزهار) موشحة مقام هزام ١٦/٤

El Moukhammas (Fattahat Azhar) Mowachaha maqam Huzam 16/4

♩ = 76

فت ت ح فت ت ح ت أ ز
fat ta ha fat ta ha t a z

دم دم
dum dum

ها ر لي لي يا
ha r lé li ya
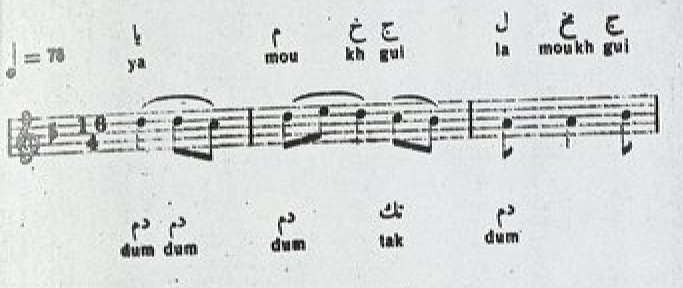
دم تك
dum tak
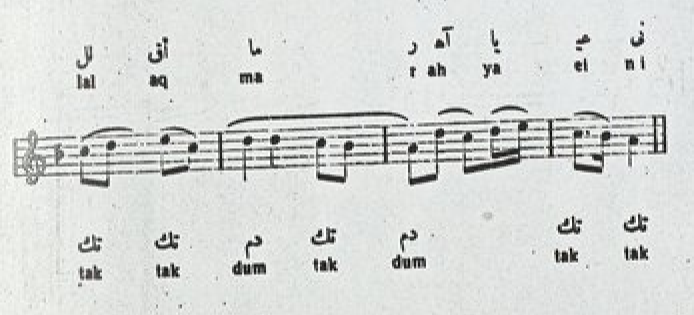
عي ني أ ه
ei ni a h

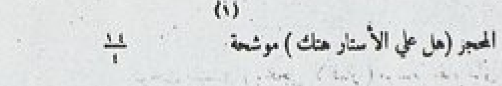
تك دم
tak dum

النوخت الهندى (يامخجل الأقمار) موشحة مقام بياتى ١٦/٤

El Nawakht El Hindi (Ya Moukhguilal Aqmar) Mowachaha maqam Bayati 16/4
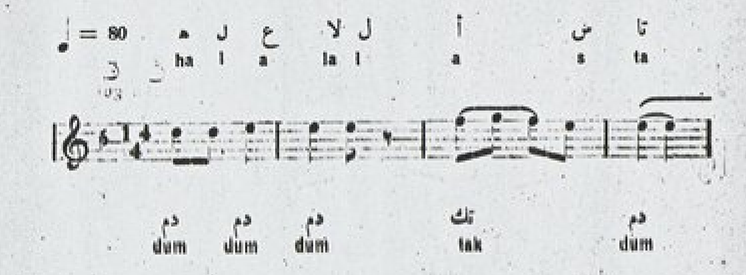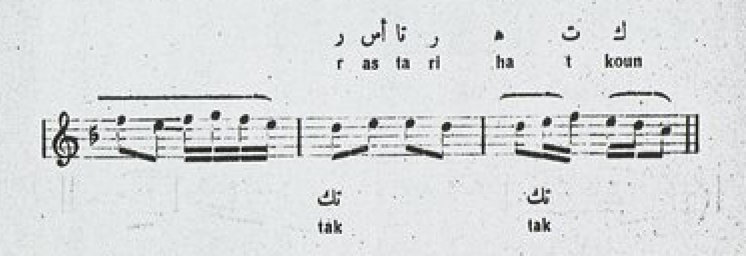





(١)

المحجر (هل علي الأستار هتك) موشحة $\frac{14}{4}$


El Mouhaggar (Hal alal astari hatkoun) Mowachaha (1) $\frac{14}{4}$



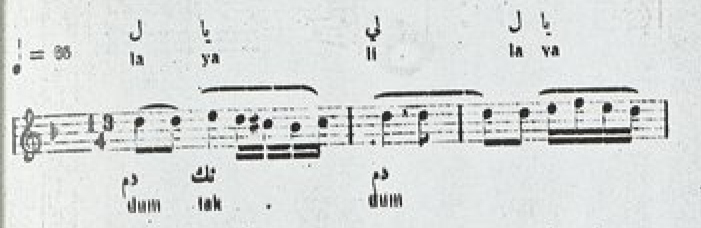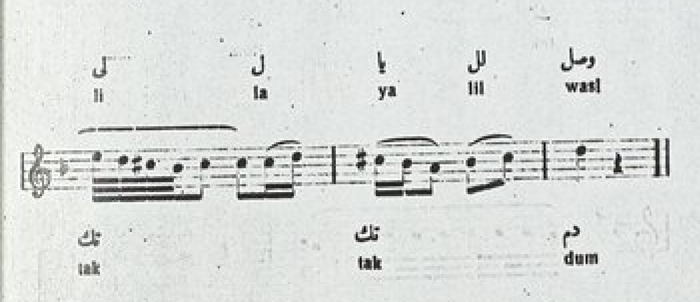


(١) هذه الموشحة مقامها مجهول الاسم وهي تتركب من مقامي الحسيني والفرحفزا
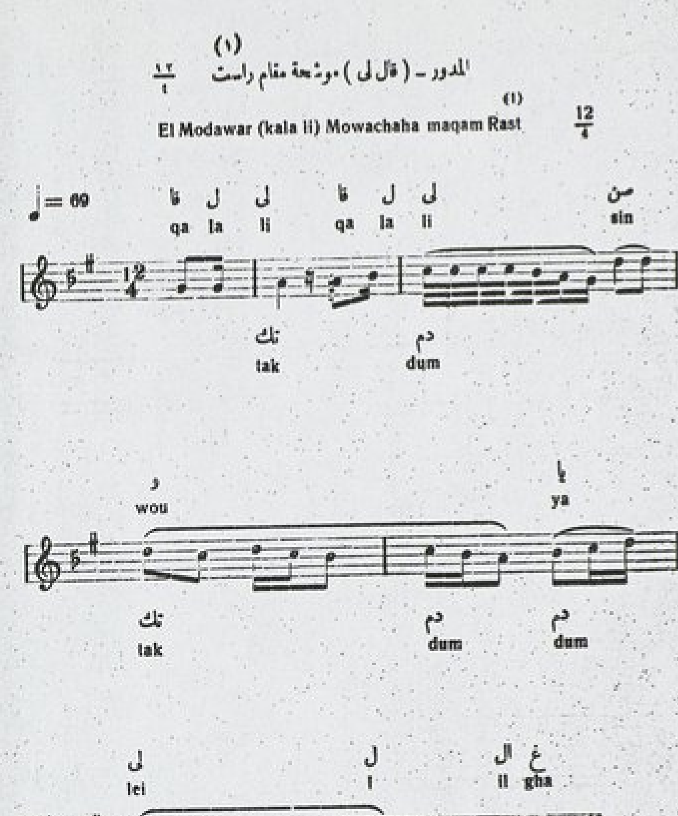
1) Le maqam de cette mowachaha n'a pas reçu de dénomination spéciale. Il consiste en une combinaison de deux maqams : Husseiny et Farahfaza.

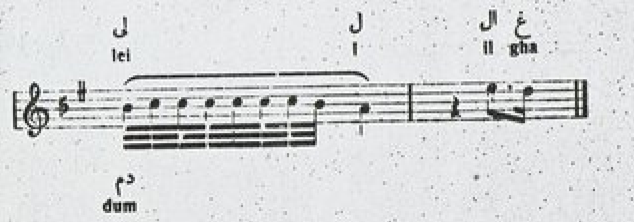
المربع — (ليالي الوصل) موشحة مقام حجاز $\frac{13}{4}$

El Morabbaa(Layalil wasl) Mowachaha maqam Hidjaz $\frac{13}{4}$
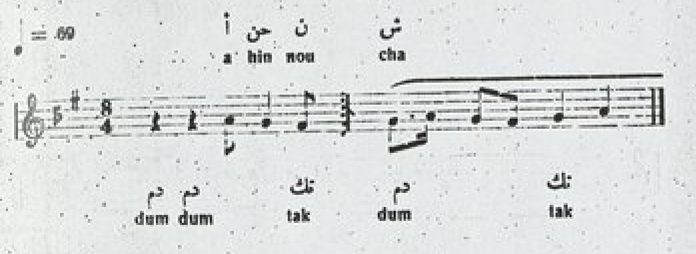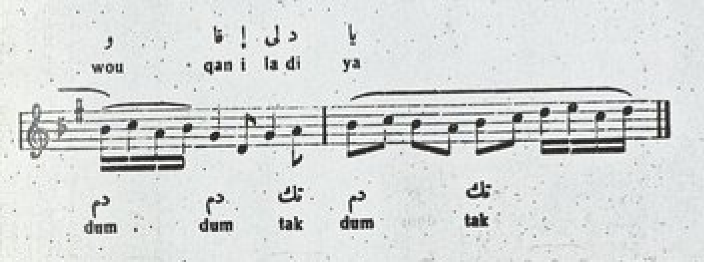








(١) هذه الوشحة تبدأ من اخر الايقاع
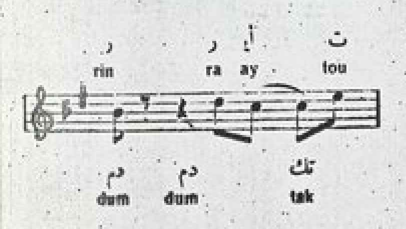
(1) Ce mowachaha commence par la fin du rythme



El Masmoudi (Ahinnou chawqan) Mowachaha maqam Rast 8/4
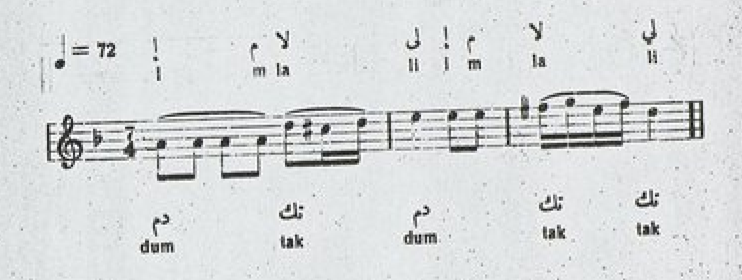


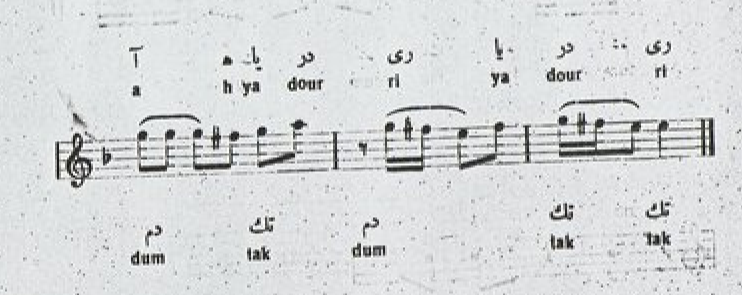




النوخت (إملالى يادري) موشحة مقام حجاز ٧/٤
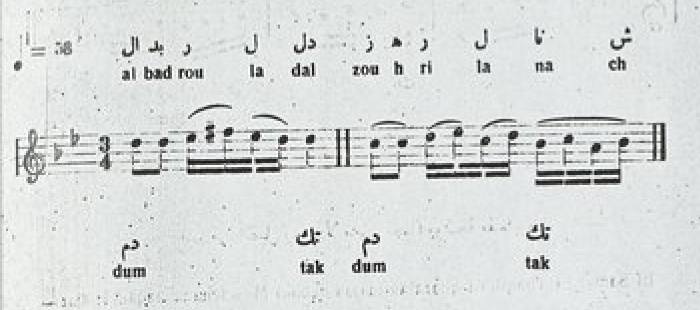
El Nawakht (Imlali ya dourri) Mowachaha maqam Hidjaz $\frac{7}{4}$
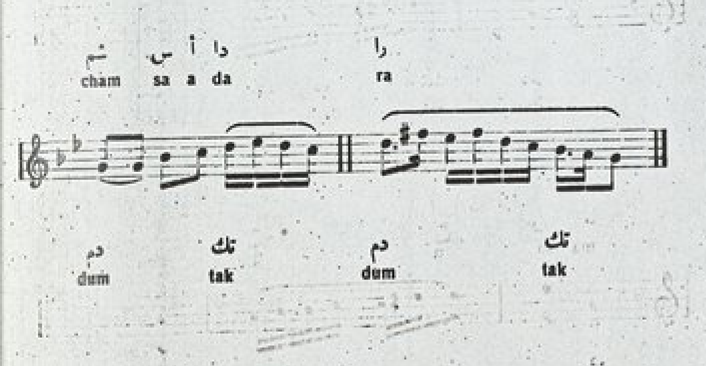




السماعى الدارج (البدر لدى الزهر) موشحة مقام نهاوند ٣/٤
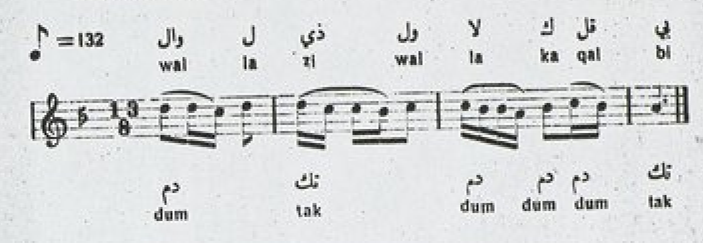
El Semat El Darig (Al Badrou ladal zouhri) Mowachaha maqam Nahawand $\frac{3}{4}$
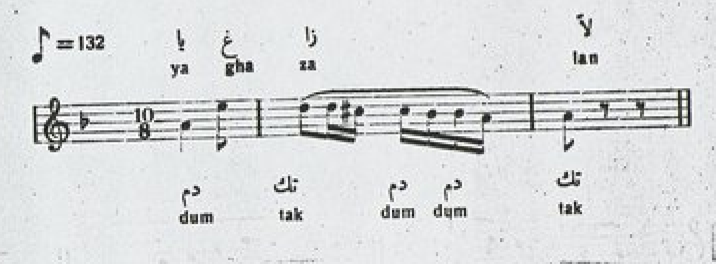




الظرافات (والذي ولاك قلبي) موشحة مقام بياتي ١٣/٨
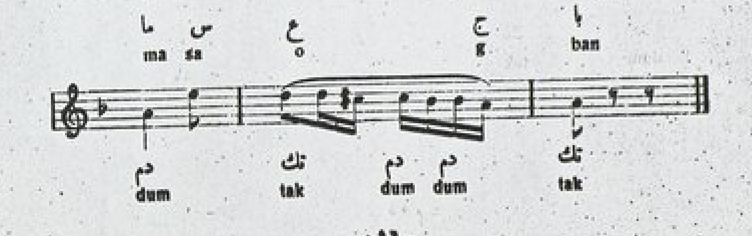
Al Zarafat (Wallazi wallaka qalbi) Mowachaha maqam Bayati 13/8



السماعي الثقيل (ياغزالا ماس عجبا) موشحة مقام حجاز ١٠/٨
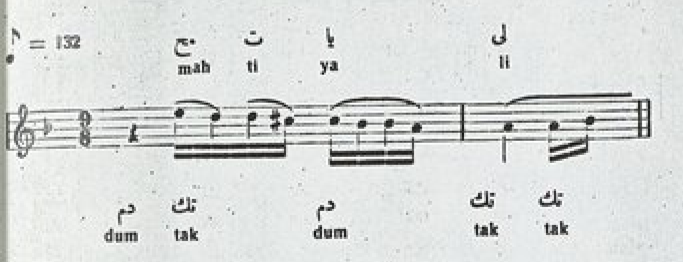
El Samai El Thaqil(Ya ghazalan massa ogban) Mowachaha maqam Hidjaz 10/8
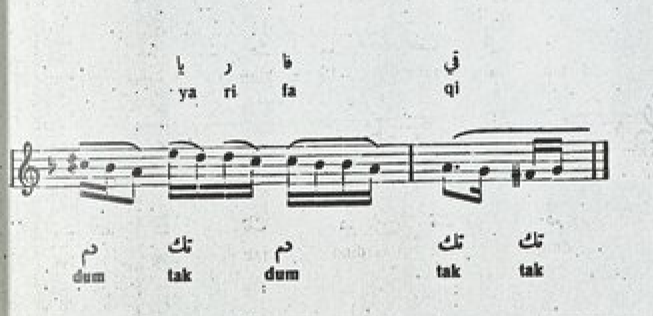




الأقصاق (ما احتيالي) موشحة مقام حجاز ٩/٨
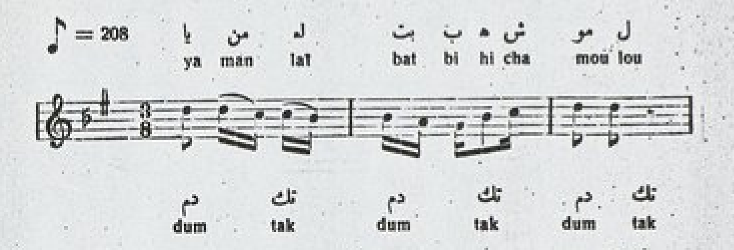
El Aqsaq (Mahtiyali) Mowachaha maqam Hidjaz 9/8
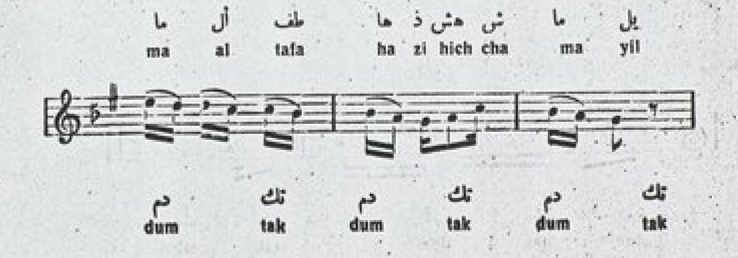




السماعي السربند (يا من لعبت) موشحة مقام راست ٣/٨

El Samaï El Sarabande (Ya man laïbat) Mowachaha maqam Rast $\frac{3}{8}$





الايقاعات (١) المستعملة فى سوريا وبخاصة فى حلب وتحليلها الى بسيط وأعرج مع نماذج تلحينية (٢)

مقدمة من الاستاذ على درويش

Communications sur les Rythmes (1) employés en Syrie et specialement à Alep, et leur décomposition en mesures simples et composés, avec des exemples de mélodies composées sur ces rythmes, (2)

par : Mr. Aly Darwiche.

---

(١) قراءة الايقاعات تكون من اليسار الى اليمن

(٢) ♯ = نصف دييز ؟ ♭ = نصف بيمول .

(1) Lire les notes de gauche à droite.

(2) ♯ = demi-dièze - ♭ = demi-bémol.

إيقاع فتح (بسيط) ١٧٦/٤ ♩ = ٦٩

Rythme Fath (simple) 176/4 ♩ = 69

دم تك تك دم تك تك

dum tak tak dum tak tak

ت كا دم تك تك دم

ta ka dum tak tak dum

تك دم تك دم ت كا

tak dum tak dum ta ka

دم تك ت كا دم تك تك دم

dum tak ta ka dum tak tak dum

ت كا ت كا دم ت كا

ta ka ta ka dum ta ka

دم تك ت كه دم تك دم دم

dum tak ta kah dum tak dum dum

دم ت كا ت كا دم

dum ta ka ta ka dum

ت كا دم دم تك ت كه

ta ka dum dum tak ta kah

دم تك ت كه دم تا هك
dum tak ta kah dum ta hak
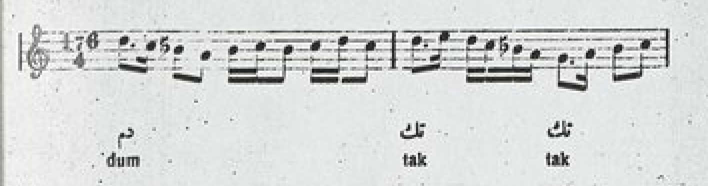
ت كه ت كه دم تك تك
ta kah ta kah dum tak tak
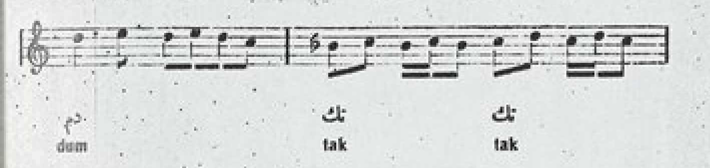
دم تك تك دم تك دم دم
dum tak tak dum tak dum dum

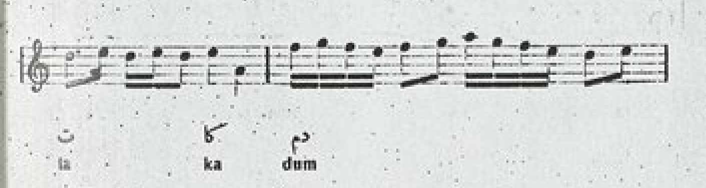
تا هك ت كه ت كه
ta hak ta kah ta kah

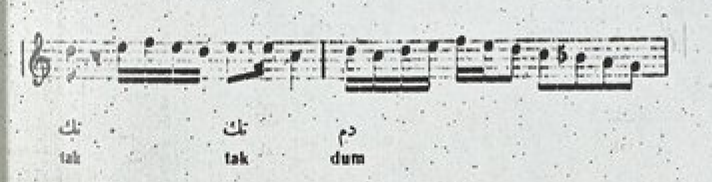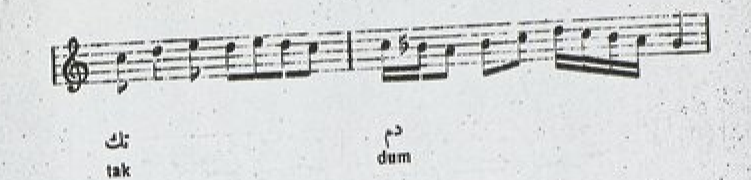


♩ = 60 **Bechraw Ishaq El Bayati**
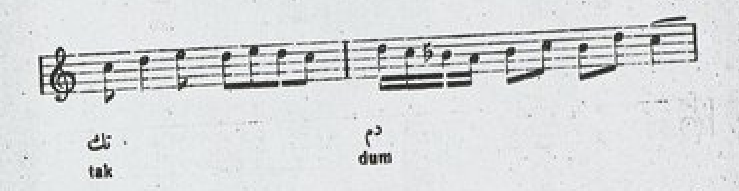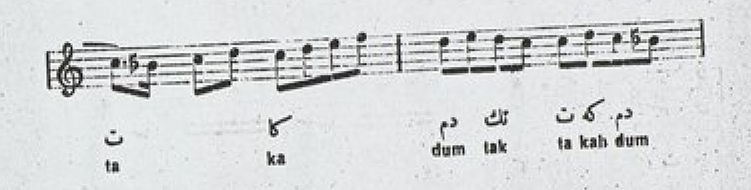




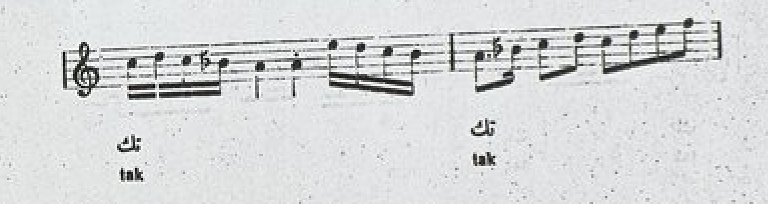


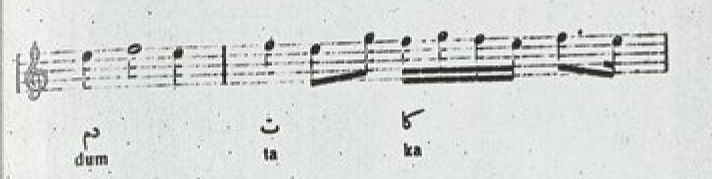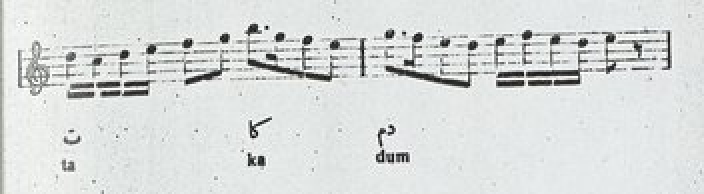



تك
tak
دم
dum
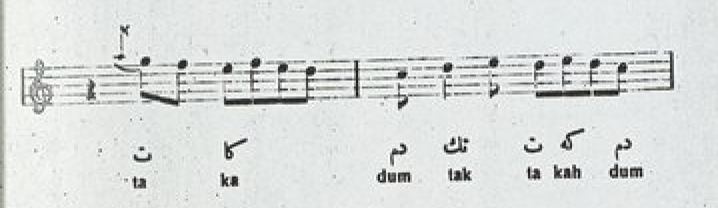

تك
tak
دم
dum
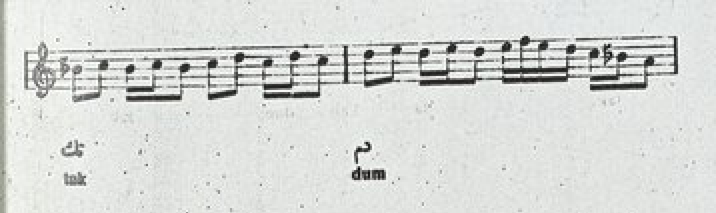

ت
ta
كا
ka
دم
dum
تك
tak
ت كه دم
ta kah dum
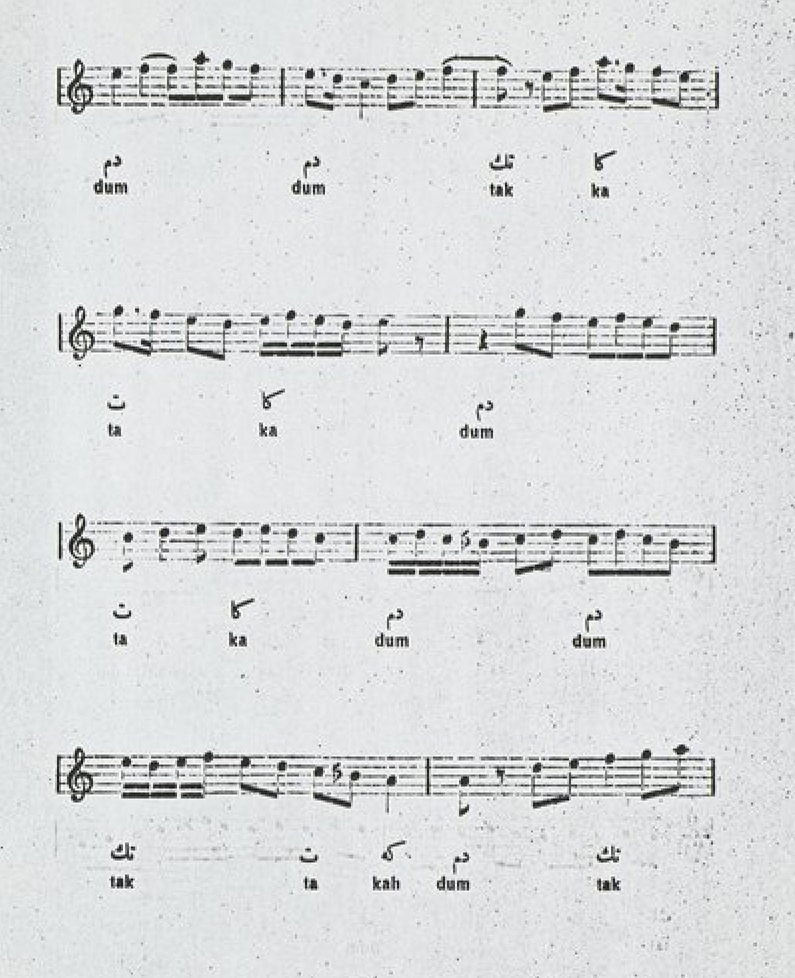

تك
tak
تك
tak

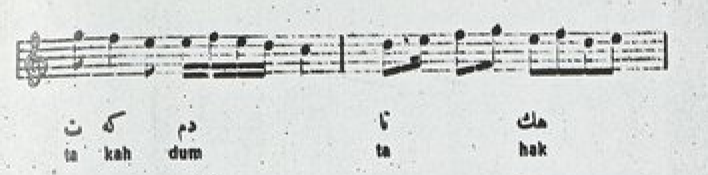

دم
dum
ت
ta
كا
ka
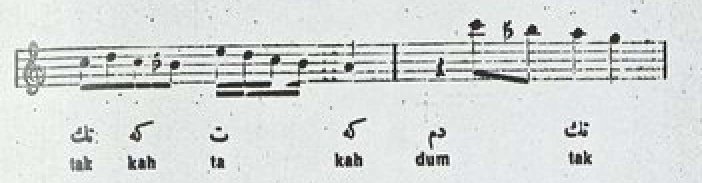

ت
ta
كا
ka
دم
dum
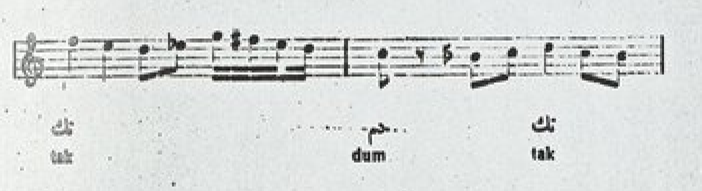

ت
ta
كا
ka
دم
dum
تك
tak
ت كه
ta kah
دم
dum
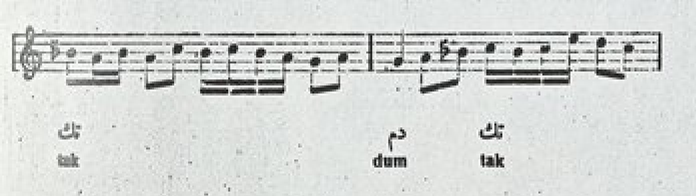

تك
tak
دم
dum

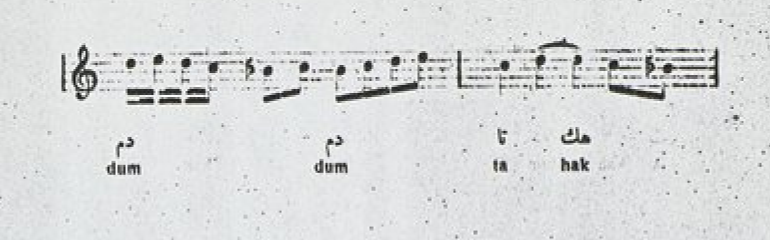

دم دم تك كا
dum dum tak ka
ت كا دم
ta ka dum
ت كا دم دم
ta ka dum dum
تك ت كه دم تك
tak ta kah dum tak


ت كه دم تا هك
ta kah dum ta hak
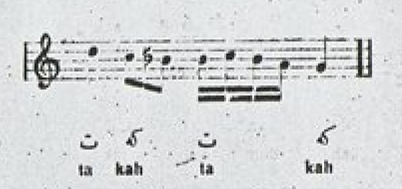

تك كه ت كه دم تك
tak kah ta kah dum tak


تك دم تك
tak dum tak

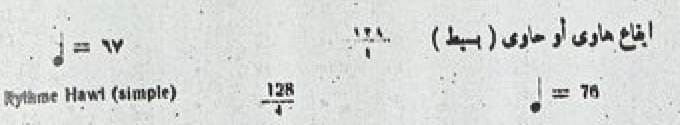

تك دم تك
tak dum tak



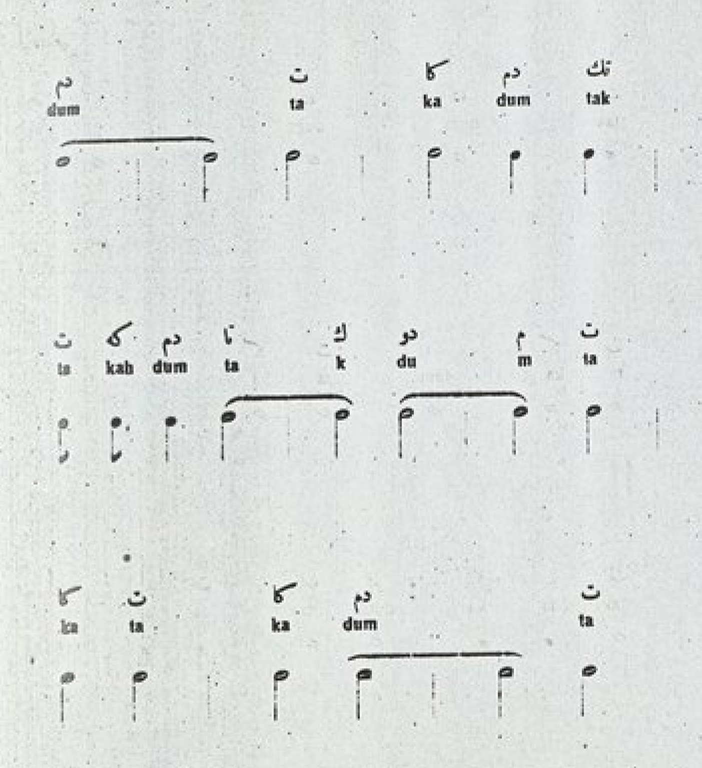
دم
dum
دم
dum
تا
ta
هك
hak



ت
ta
كه
kah
ت
ta
كه
kah



♩= ٧٦
١٢٨/٤
ايقاع هاوي أو حاوي (بسيط)
Rythme Hawi (simple)
128/4
♩= 76



دم
dum
ت
ta
كا
ka
دم
dum
تك
tak
ت
ta
كه
kah
دم
dum
تا
ta
ك
k
دو
du
م
m
ت
ta
كا
ka
ت
ta
كا
ka
دم
dum
ت
ta

كا ت | كا دم تك ت كه دم |
ka ta | ka dum tak ta kah dum |

تك | دم | دم | ت كا |
tak | dum | dum | ta ka |

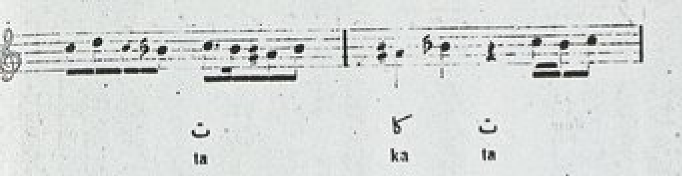
ت كا | دم | ت كا | دم دم |
ta ka | dum | ta ka | dum dum |
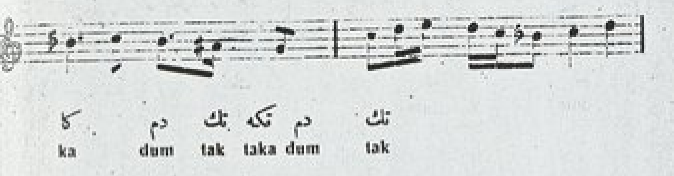
تك ت كا | دم تك | ت كا دم |
tak ta ka | dum tak | ta ka dum |

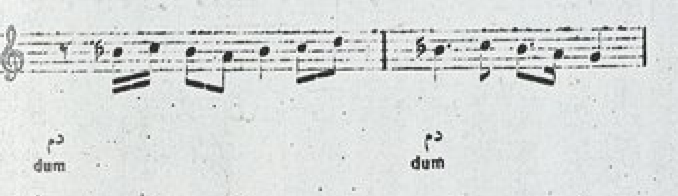
تا هك | ت كه ت كه | دم تك |
ta hak | ta kah ta kah | dnm tak |

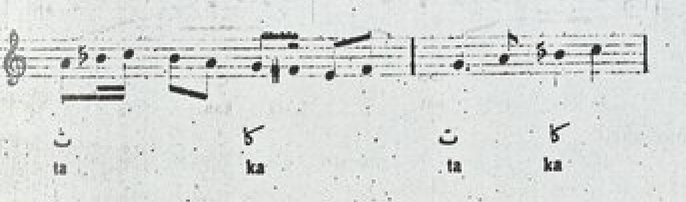
تك | دم تك | تك | دم تك |
tak | dum tak | tak | dum tak |

دم دم | تا هك | ت كا ت كا ||
dum dum | ta hak | ta ka ta ka ||
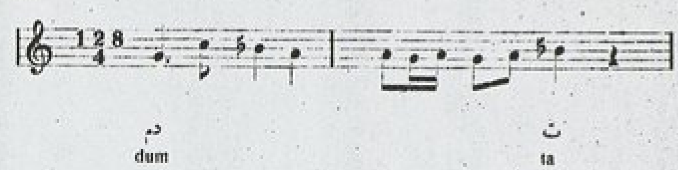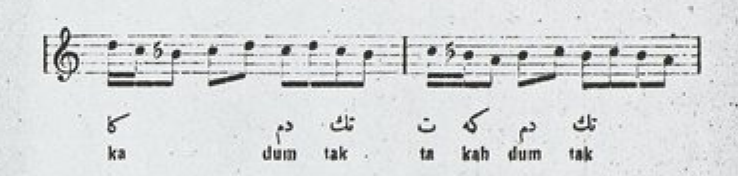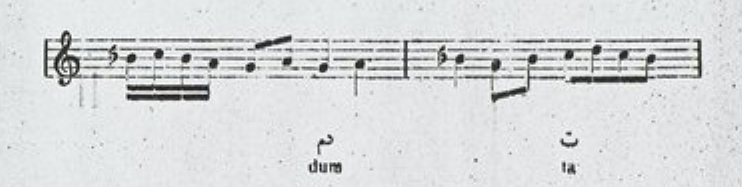








بشرو مقام سازكار

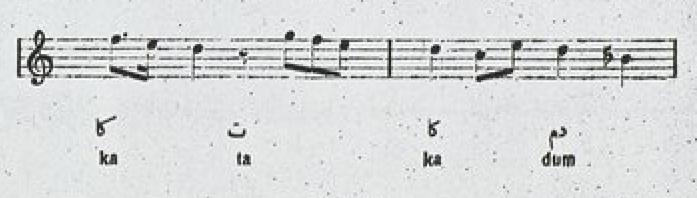
Bechraw maqam Sazkar
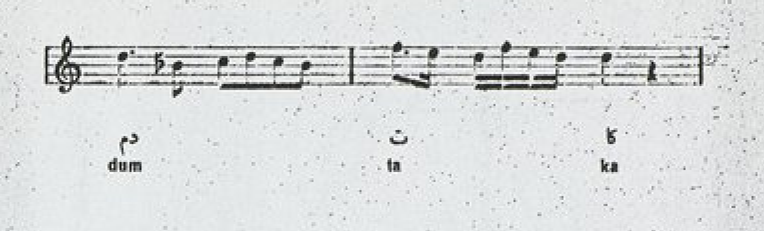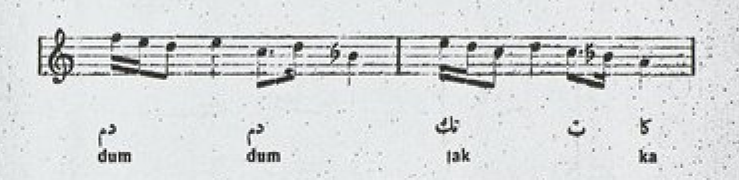




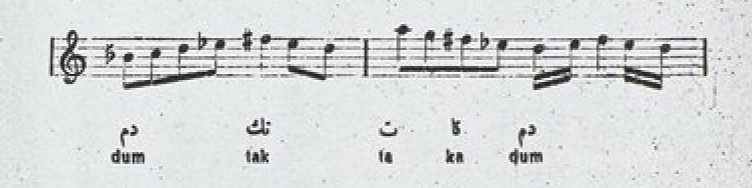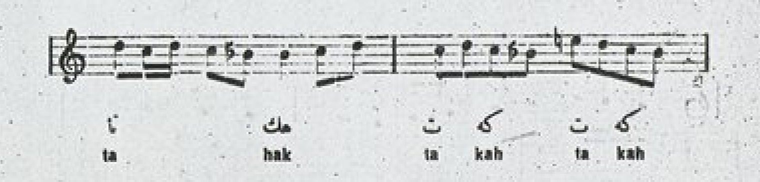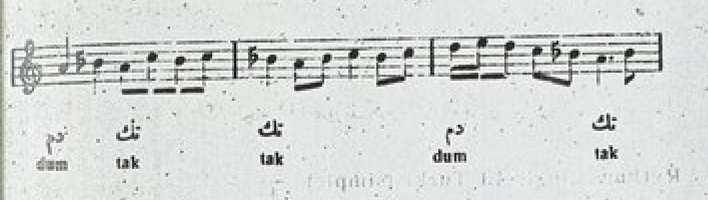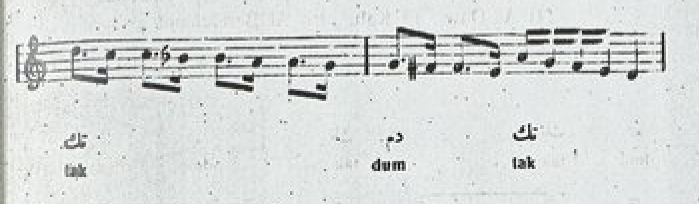







دم ت كا
dum ta ka

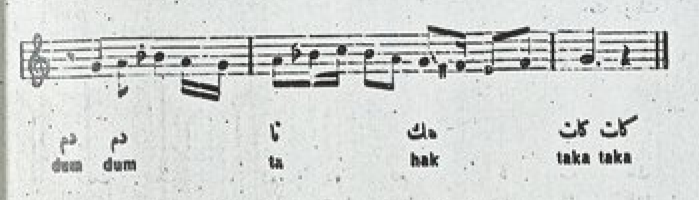

دم دم تك ت كا
dum dum tak ka


دم تك ت كا دم
dum tak ta ka dum


تا هك ت كه ت كه
ta hak ta kah ta kah


دم تك تك دم تك
dum tak tak dum tak


تك دم تك
tak dum tak


دم دم تا هك كاتـ كاتـ
dum dum ta hak taka taka

إيقاع زنجير التركي (بسيط) ١٢٠/٤ ♩ = ٧٢

وهو مركب من خمس إيقاعات : (١) الجفتة دويك (٢) الفاختة
(٣) الجنبر (٤) الدور الكبير (٥) البرفشان

Rythme Zingir El Turki (simple) $\frac{120}{4}$ ♩ = 72

Il se compose des cinq rythmes suivants :
(1) Al Chifta duyek, (2) Al Fakhitah, (3) Al Chanbar,
(4) Al Dawir El Kabir (5) Al Berefchane.

دم تك تك دم دم
dum tak tak dum dum

جفته دويك ٤/٤

Chifta duyek $\frac{4}{4}$

تك ت كا دم دم دم تك تك
tak ta ka dum dum dum tak tak

فاختة ٢٠/٤

Fakhitah $\frac{20}{4}$

تك دم تا هك ت كا ت كا
tak dum ta hak ta ka ta ka

دم ت كا دم دم دم تك تك
dum ta ka dum dum dum tak tak

جنبر ٢٤/٤

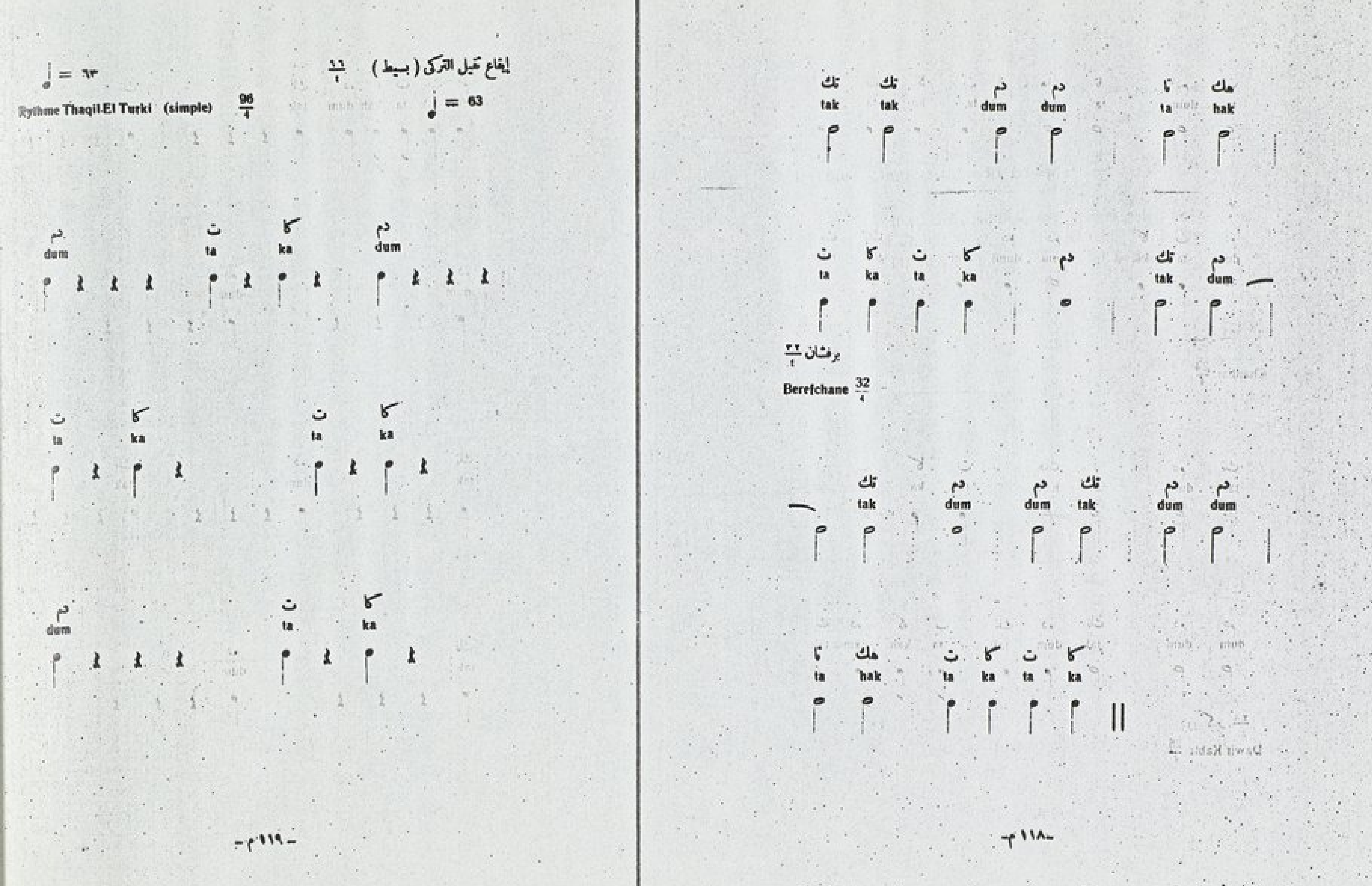
Chanbar $\frac{24}{4}$

تك دم تا هك ت كا ت كا
tak dum ta hak ta ka ta ka

دم دم تك دم تك ت كه دم تك
dum dum tak dum tak ta kah dum tak

دور كبير ٢٨/٤

Dawir Kabir $\frac{28}{4}$


إيقاع ثقيل التركي (بسيط) ٩٦/٤
♩ = ٦٣
Rythme Thaqil El Turki (simple) 96/4
♩ = 63
دم ت كا دم
dum ta ka dum
ت كا ت كا
ta ka ta ka
دم ت كا
dum ta ka
-١١٩م-
تك تك دم دم تا هك
tak tak dum dum ta hak
ت كا ت كا دم تك دم
ta ka ta ka tak dum
برفشان ٣٢/٤
Berefchane 32/4
تك دم دم تك دم دم
tak dum dum tak dum dum
تا هك ت كا ت كا
ta hak ta ka ta ka
-١١٨م-

دم تك ت كه دم تك تك

dum tak ta kah dum tak tak

دم دم

dum dum

تك دم تك

tak dum tak

تك دم

tak dum

ت كا دم دم تك ت كا

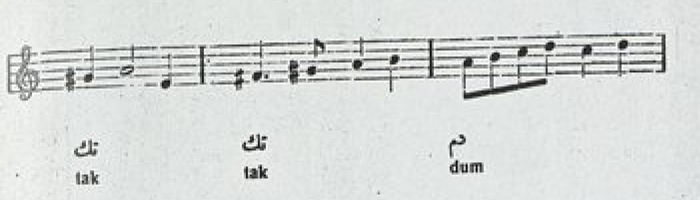
ta ka dum dum tak ta ka
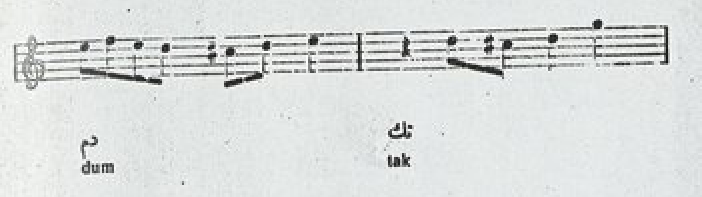
دم تك ت كا دم تا هك
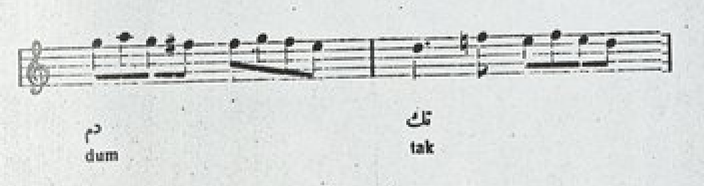
dum tak ta ka dum ta hak
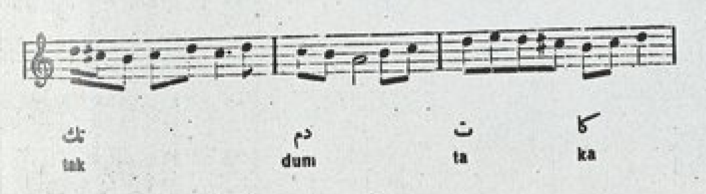
ت كا ت كا

ta ka ta ka



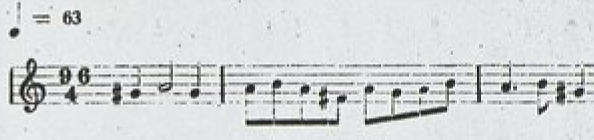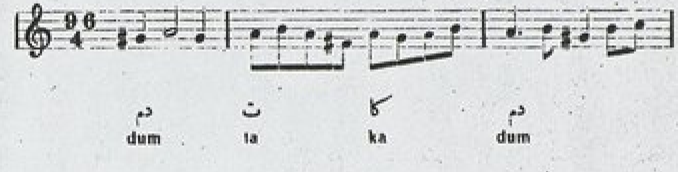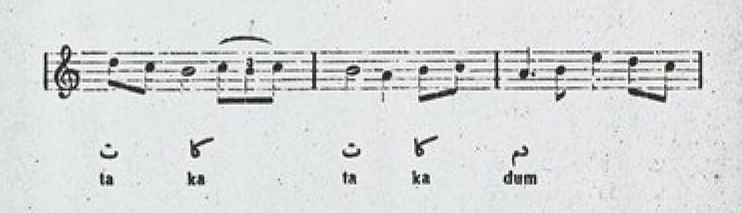






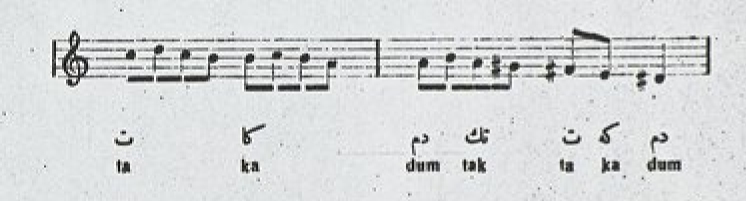
بشرو مقام زيركوله

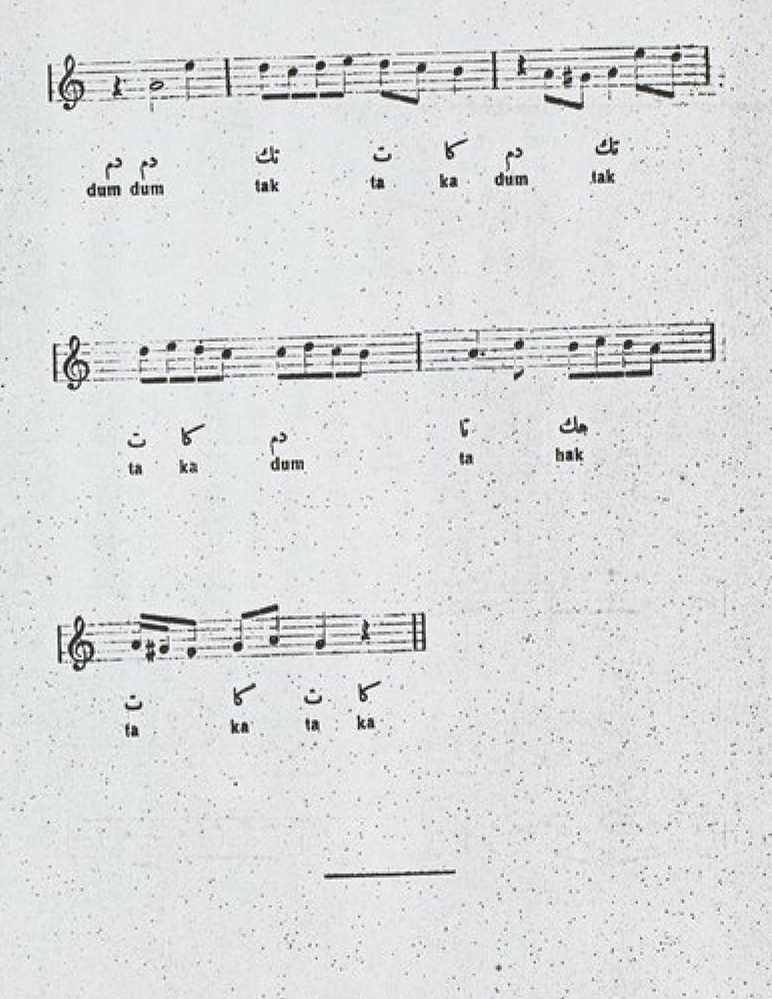
Bechraw Maqam Zirgulah

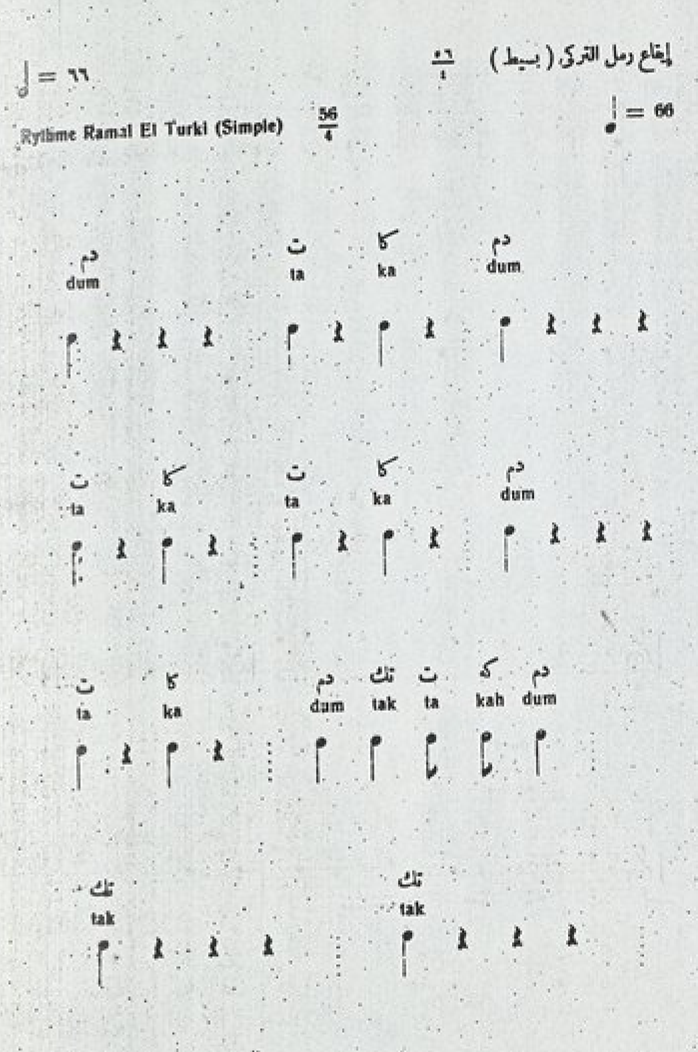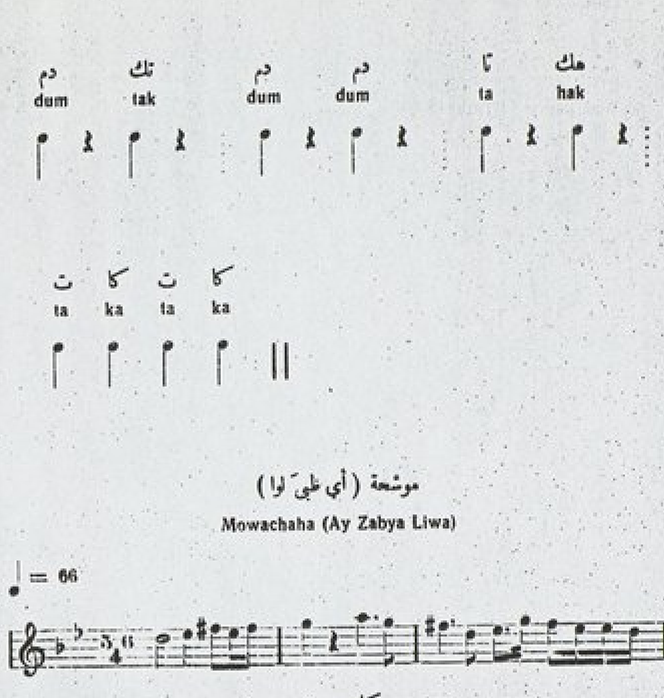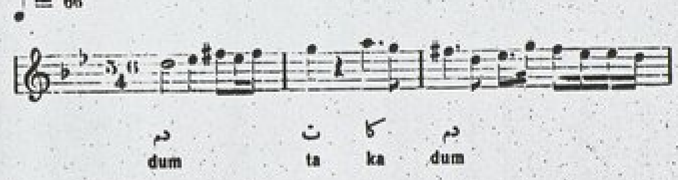









دم دم
dum dum
تك
tak
ت
ta
كا
ka
دم
dum
تك
tak
ت
ta
كا
ka
دم
dum
تا
ta
هك
hak
ت
ta
كا
ka
ت
ta
كا
ka
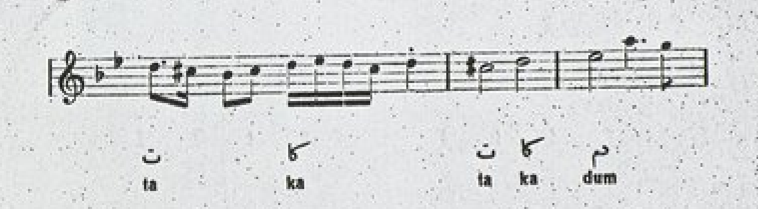

إيقاع رمل التركي (بسيط) ٥٦/٤
♩ = ٦٦
Rythme Ramal El Turki (Simple) 56/4
♩ = 66
دم
dum
ت
ta
كا
ka
دم
dum
ت
ta
كا
ka
ت
ta
كا
ka
دم
dum
ت
ta
كا
ka
دم
dum
تك
tak
ت
ta
كه
kah
دم
dum
تك
tak
تك
tak

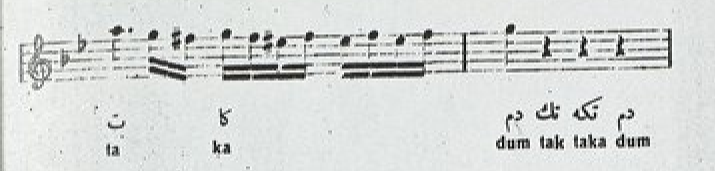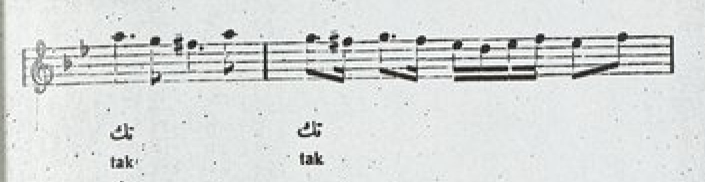


موشحة (أي ظبي لوا)

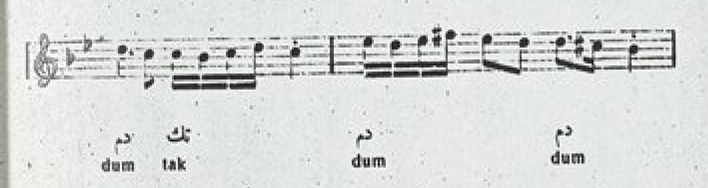
Mowachaha (Ay Zabya Liwa)
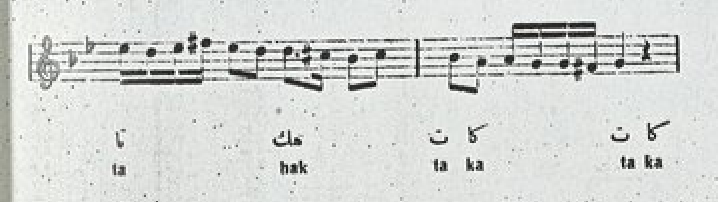












إيقاع نيم ثقيل تركي (بسيط) ٤٨/٤ ♩ = ٦٩

Rythme Nim Saqil Turki (Simple) 48/4 ♩ =69

دم dum — ت ta — كا ka — دم dum

ت ta — كا ka — ت ta — كا ka

دم dum — ت ta — كا ka — دم dum — تك tak

ت ta — كا ka — دم dum — تا ta — هك hak

ت ta — كا ka — ت ta — كا ka

موشحة (بدرُ حسن زار)

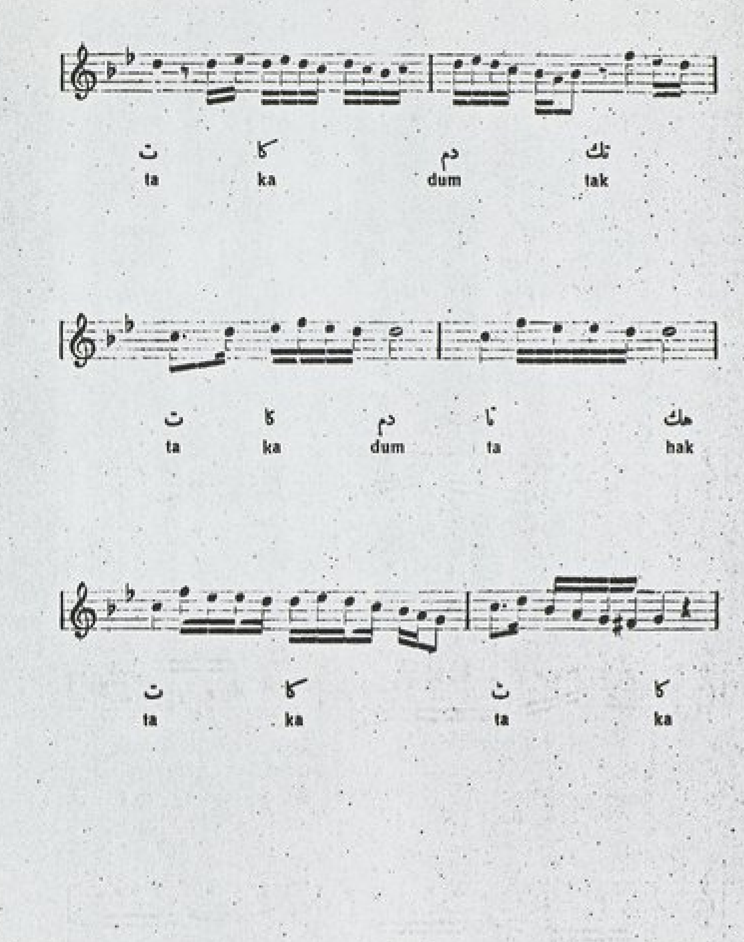
Mowachaha (Badrou Husnin Zara)

♩ = 69

دم dum — ت ta — كا ka

دم dum — ت ta — كا ka

ت ta — كا ka — دم dum



إيقاع هزج تركي (بسيط) ٤٤/٤ ♩ = ٨٤

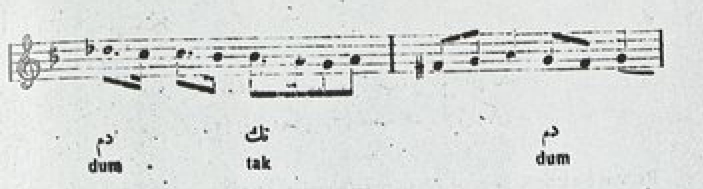
Rythme Hazag Turki (Simple) 44/4 ♩ = 84
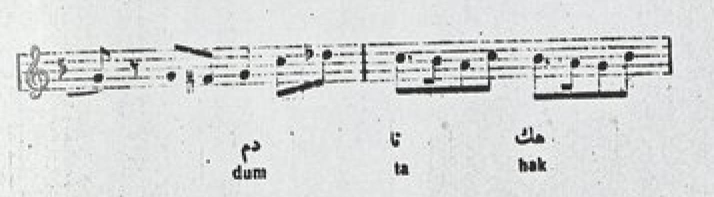
دم dum — دم dum — دم dum — تك tak
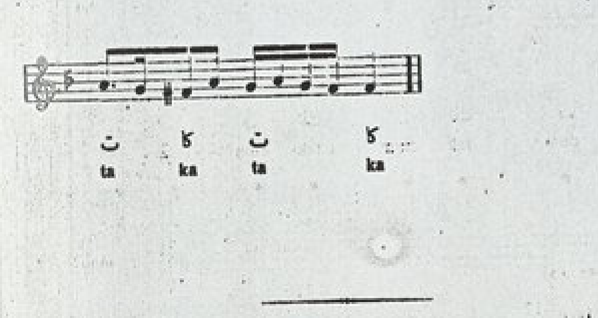
دم dum — دم dum — تك tak
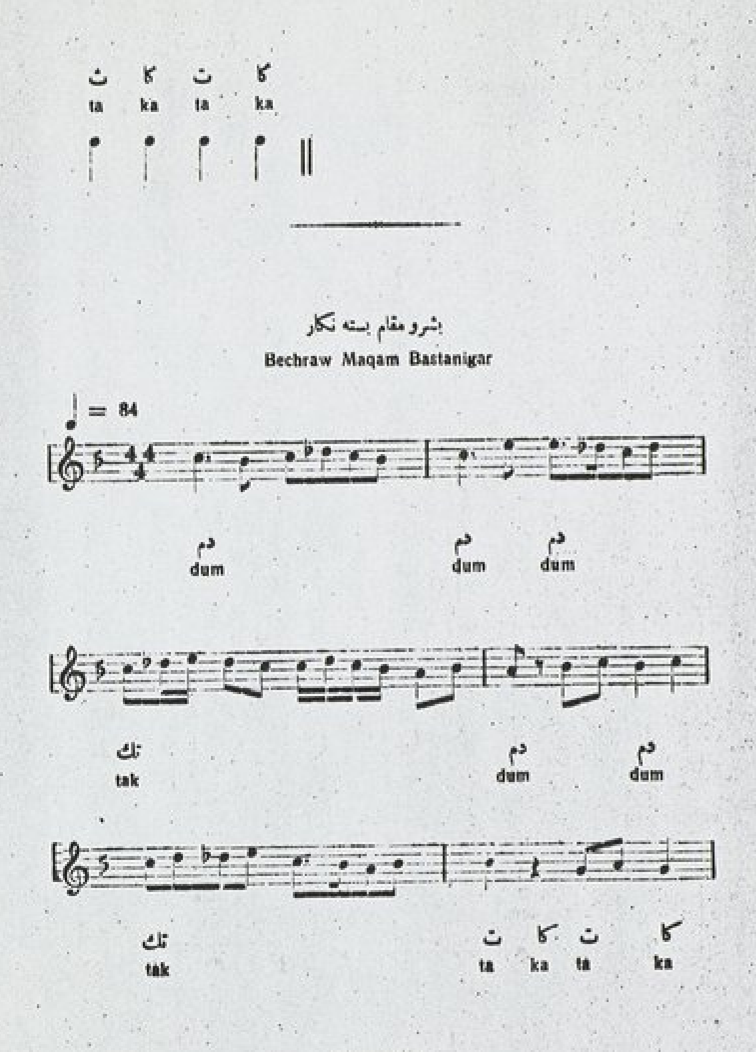
ت ta — کا ka — ت ta — کا ka — دم dum — تك tak — دم dum

دم dum — تا ta — هك hak


دم
dum
تك
tak
دم
dum


دم
dum
تا
ta
هك
hak


ت
ta
كا
ka
ت
ta
كا
ka


ت
ta
كا
ka
ت
ta
كا
ka
بشرو مقام بسته نكار
Bechraw Maqam Bastanigar
= 84
دم
dum
دم
dum
دم
dum
تك
tak
دم
dum
دم
dum
تك
tak
ت
ta
كا
ka
ت
ta
كا
ka

إيقاع نقش الستة والثلاثين (بسيط) ٣٦/٤ ♩ = ٨٠

هذا الايقاع مستعمل في حلب ويتركب من ثلاثة اوزان :

(١) مخمس عربي (٢) روان مصري (٣) نصف مخمس تركي يكرر مرتين

Rythme Naqche El Sitta wal Salaçine (Simple) 36/4 ♩ = 80

Il secsmpose de: (1) Moukhammas Arabi, (2) Rawan masri
(3) Nisf moukhammas turki, à répéter deux fois.

دم تك دم تك تك تك

dum tak dum tak tak tak

مخمس عربي ٨/٤

Moukhammas Arabi 8/4

دم دم تك دم تك دم دم دم تك

dum dum tak dum tak dum dum dum tak

روان مصري ١٢/٤

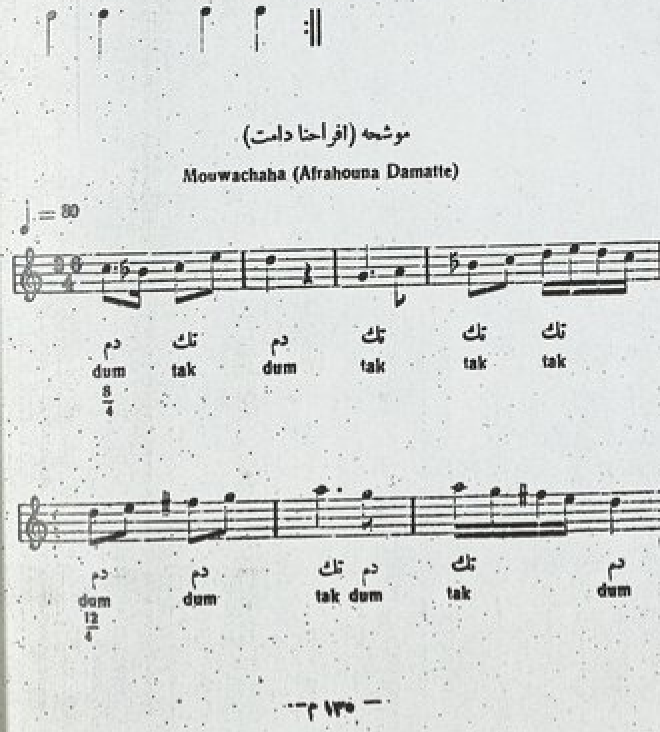
Rawan Masri 12/4

دم تك تك دم تك دم دم دم

dum tak tak dum tak dum dum dum

نصف مخمس تركي ٨/٤

Nisf Moukhammas Turki 8/4



دم دم تك دم تك تك

dum dum tak dum tak tak

دم تك دم دم دم تك دم تك تك

dum tak dum dum dum tak dum tak tak

8/4

إيقاع فرع تركي (بسيط) ٣٢/٤ ♩ = ٧٦

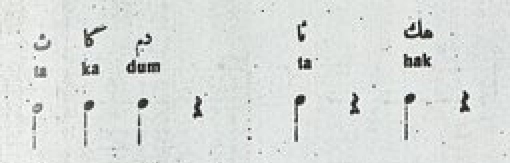
Rythme Faraa Turki (Simple) 32/4 ♩ = 76

دم ت كا دم

dum ta ka dum

تك دم تك

tak dum tak
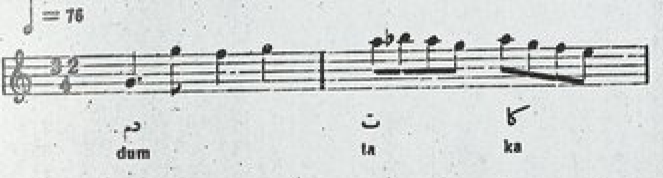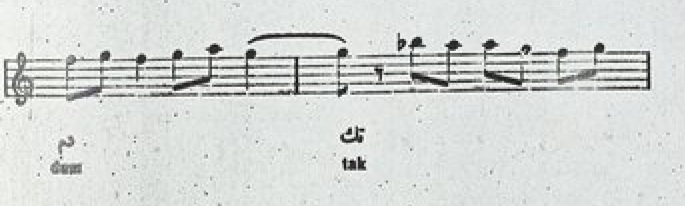


ت كا ت كا

ta ka ta ka

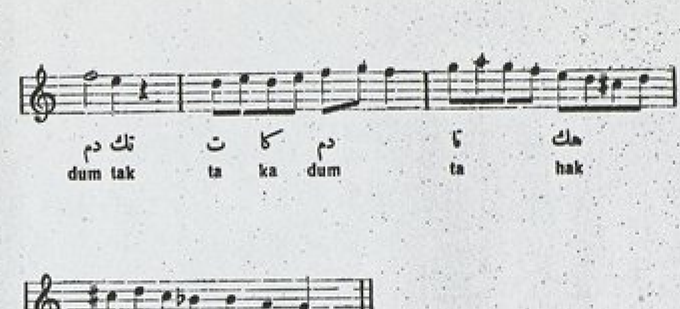
بشرو مقام نكريز
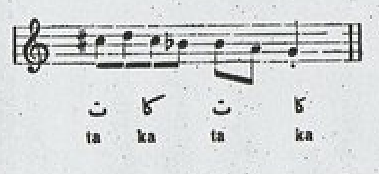
Bechraw Maqam Nakriz











إيقاع مخمس تركي (بسيط) ٣٢/٤

♩ = ٨٠

Rythme Moukhammas Turki(Simple) $\frac{32}{4}$

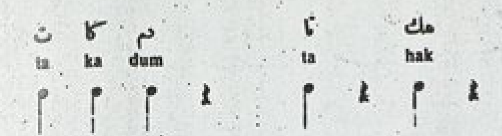
♩ = 80

دم ت كا دم تك دم دم

dum ta ka dum tak dum dum

تك ت كا دم تك

tak ta ka dum tak



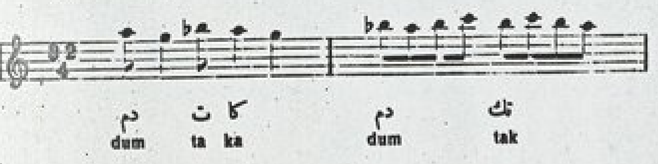
ت كا ت كا
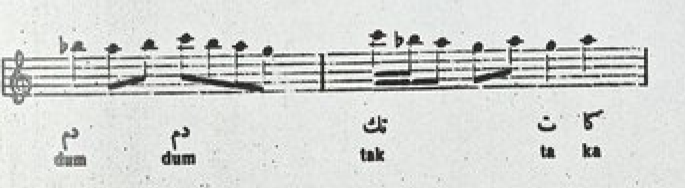
ta ka ta ka

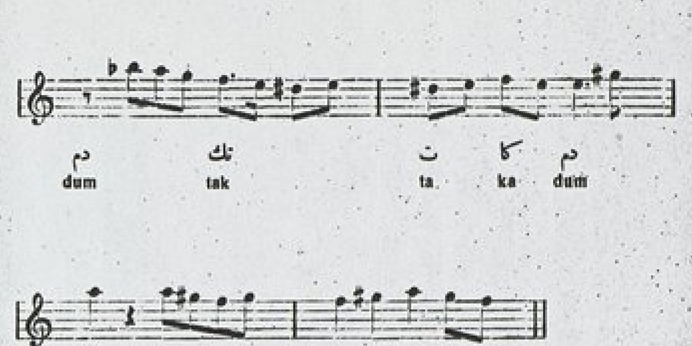
بشرو مقام سبهر
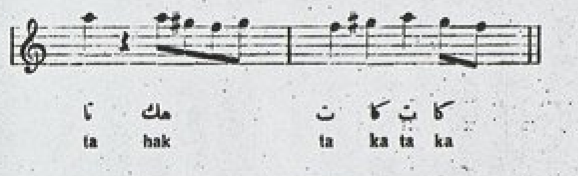
Bechraw Maqam Sabhar

♩ = 80









إيقاع برفشان تركي (بسيط) ٣٢/٤

♩ = ٨٠

Rythme Berefchane Turki (Simple) 32/4

♩ = 80

دم dum — تك tak — دم dum — تك tak

دم dum — دم dum — تك tak
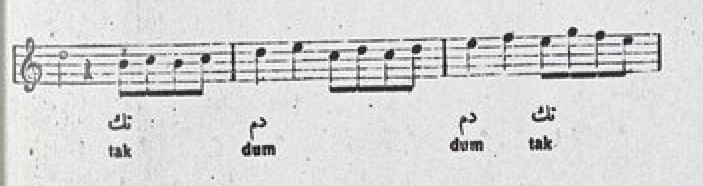


ت ta — كا ka — ت ta — كا ka

بشرو مقام عجم مرصع

Bechraw Maqam Ajam Mourassaa

♩ = 80





دم تك كا دم دم تك ت كه
dum tak ka dum dum tak ta kah

دم تك ت كه دم ت هك ت كه ت كه
dum tak ta kah dum ta hak ta kah ta kah

وملحن عليه بشرو مقام رونق نما

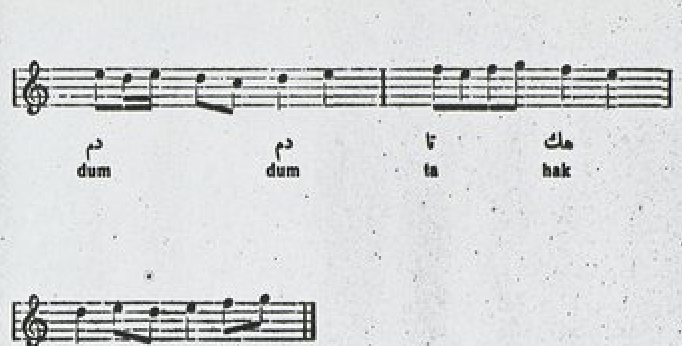
Le Bechraw Raounaq Nama est composé sur ce Rythme.

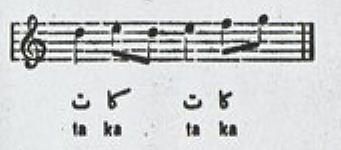
إيقاع الخفيف المستعمل في حلب (بسيط) ٣٢/٤ ♩ = ٨٠

Rythme El Khafif, employé à Alep. (Simple) $\frac{32}{4}$ ♩ = 80

دم تك تك دم تك تك
dum tak tak dum tak tak

دم تك تك دم تك تك
dum tak tak dum tak tak



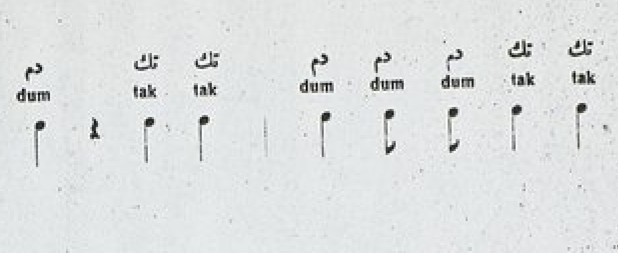


إيقاع خفيف التركي (بسيط) ٣٢/٤ ♩ = ٨٠

Rythme khafif El Turki (Simple) $\frac{32}{4}$ ♩ = 80

دم تك تك دم تك تك
dum tak tak dum tak tak
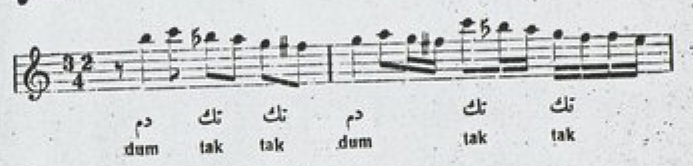
دم ت كا دم تك تك
dum ta ka dum tak tak
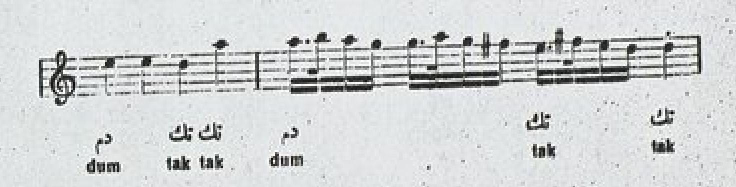


موشحه مقام حسيني (العزار المسلسله)

Mouwachaha Maqam Husseiny (Al Azar El Mouçalsalah)

♩ = 80





دم تك تك دم دم دم تك تك

dum tak tak dum dum dum tak tak

دم تك تك دم تك دم تك تك

dum tak tak dum tak dum tak tak

إيقاع الترك زرب (اعرج) مستعمل في حلب ٢٩/٤ ♩ = ٨٤

Rythme Al Tark Zarb(composé) employé à Alep 29/4 ♩ = 84

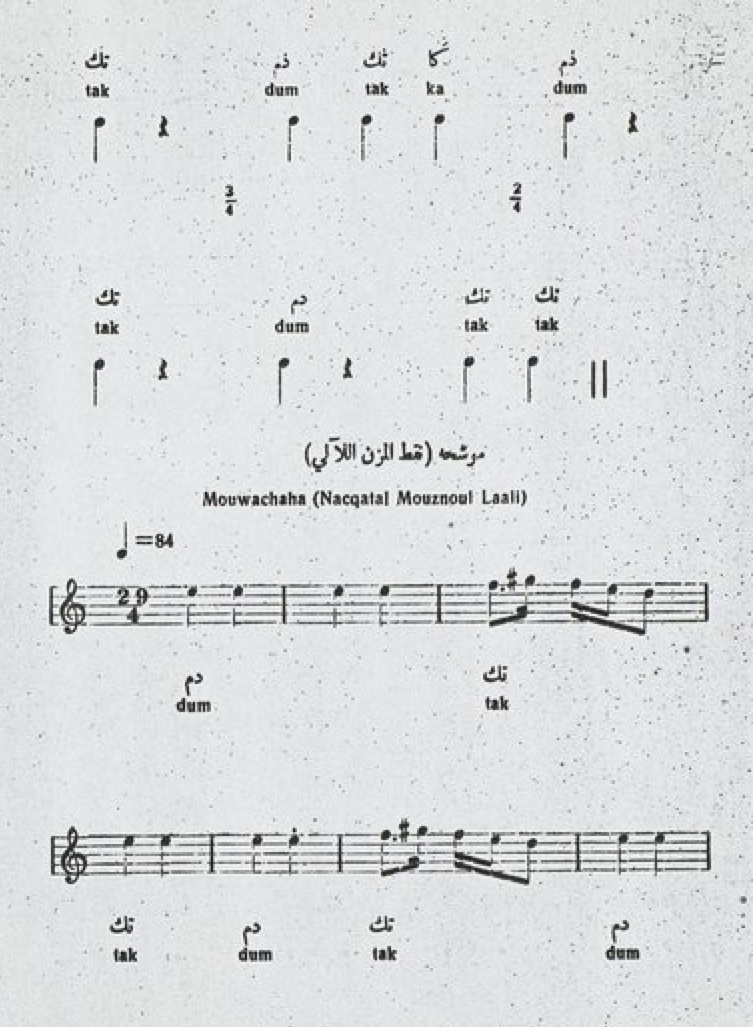
دم تك تك
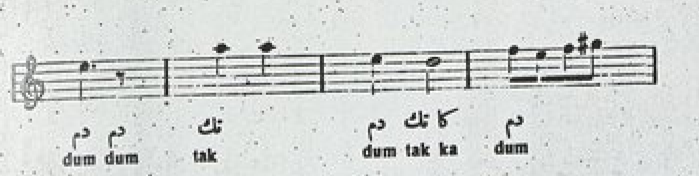
dum tak tak
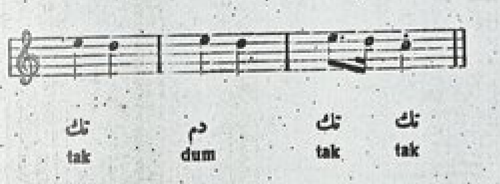
2/4

دم تك دم دم دم

dum tak dum dum dum
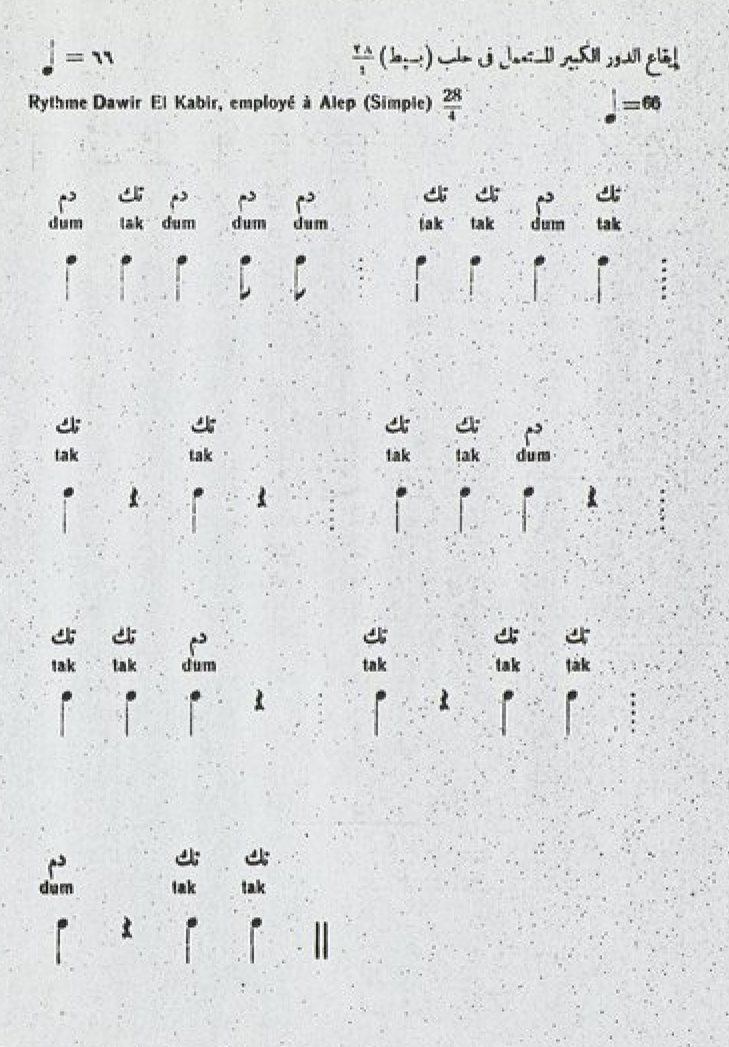

تك ذم تك كا ذم
tak dum tak ka dum
3/4 2/4
تك دم تك تك
tak dum tak tak
موشحه (نقط المزن اللآلي)
Mouwachaha (Nacqatal Mouznoul Laali)
♩=84
29/4
دم تك
dum tak
تك دم تك دم
tak dum tak dum


دم دم تك دم تك كا دم
dum dum tak dum tak ka dum


تك دم تك تك
tak dum tak tak

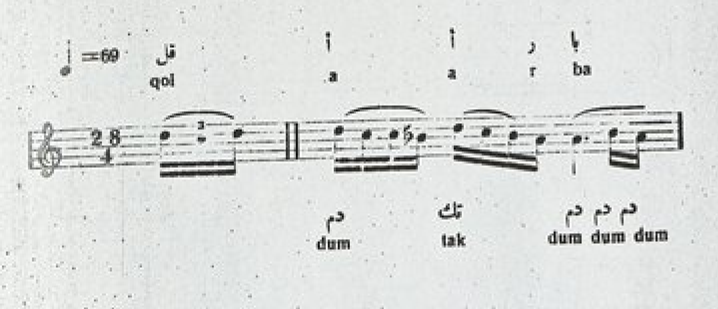
إيقاع الدور الكبير المستعمل فى حلب (بسيط) $\frac{28}{4}$ ♩ = ٦٦
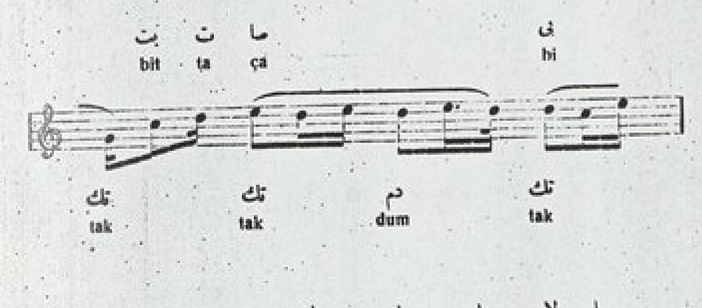
Rythme Dawir El Kabir, employé à Alep (Simple) $\frac{28}{4}$ ♩ = 66
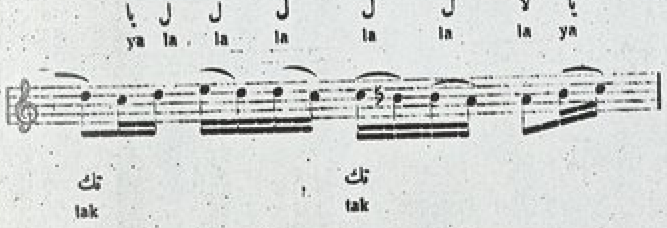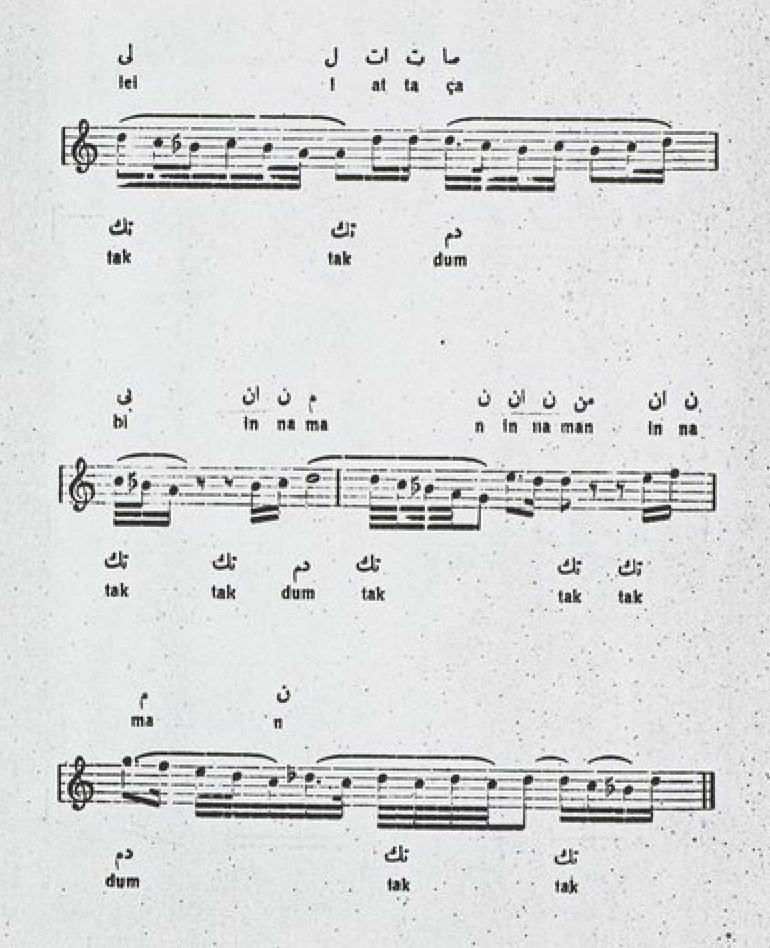


موشحة (قل أربعاً بالتصابى)

Mouwachaha (Qol Aarbaou bittaçabi)









إيقاع الرمل المستعمل في حلب (بسيط) ٢٨/٤ ♩= ٦٦
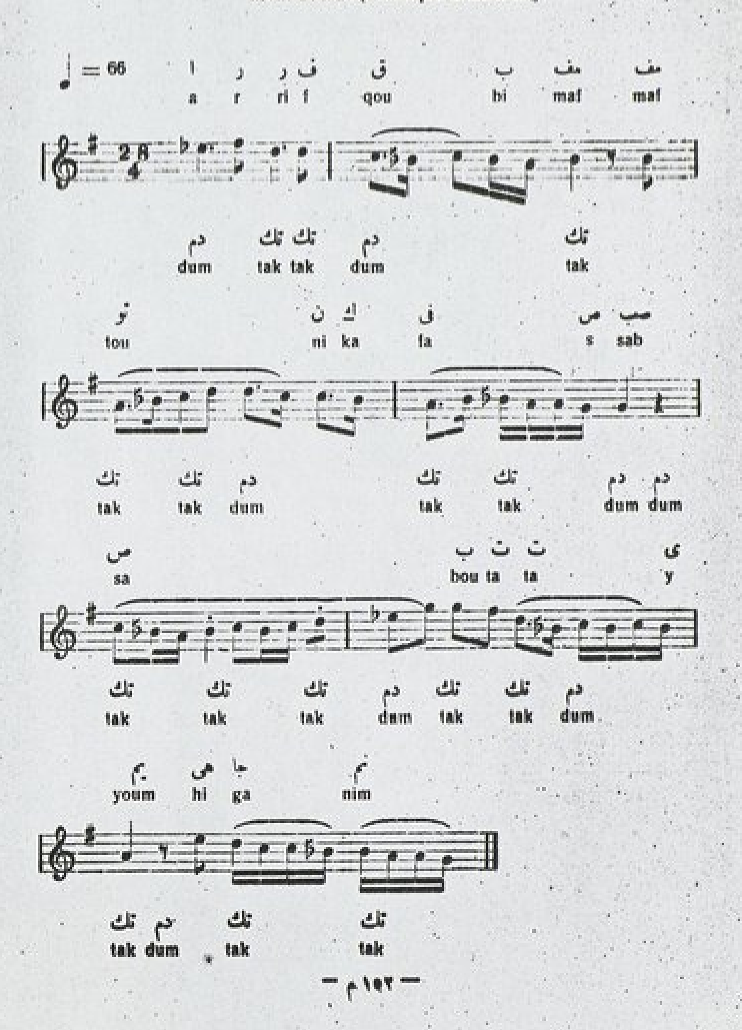
Rythme El Ramal, employé à Alep (Simple) 28/4 ♩ = 66

دم تك تك دم تك
dum tak tak dum tak

تك تك دم تك تك دم دم دم
tak tak dum tak tak dum dum dum

تك تك تك دم تك تك دم
tak tak tak dum tak tak dum

تك دم تك تك
tak dum tak tak



إيقاع ورش المستعمل في حلب (بسيط) ٢٦/٤

♩ = ٦٦

Rythm: Warache employé à Alep (Simple) 26/4

♩ = 66

دم تك دم دم دم تك تك تك

dum tak dum dum dum tak tak tak

تك تك دم تك تك دم

tak tak dum tak tak dum

تك تك تك تك
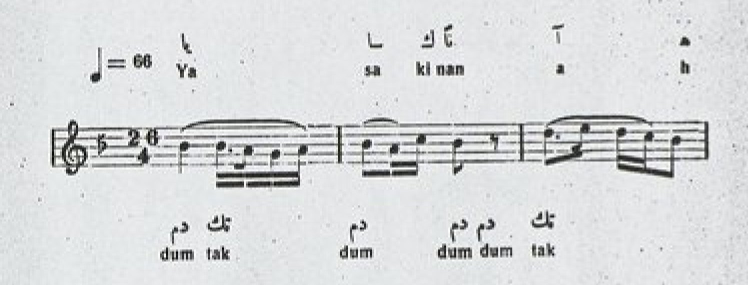
tak tak tak tak
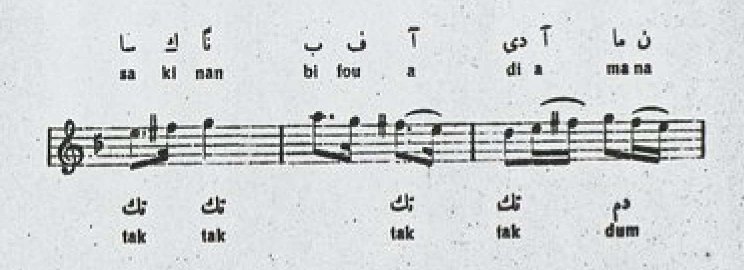
دم تك تك
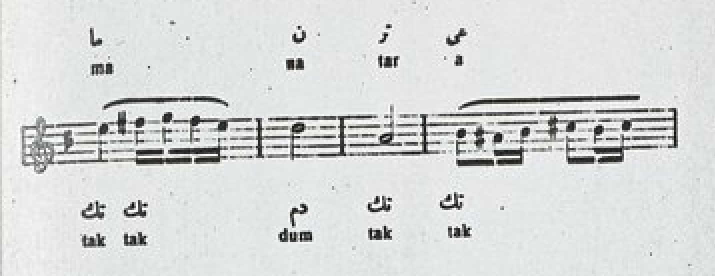
dum tak tak
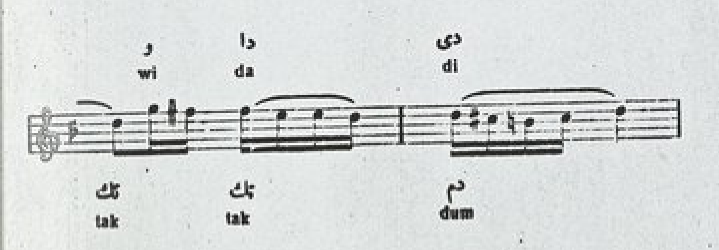
موشحة (ياساكنا بفؤادي)

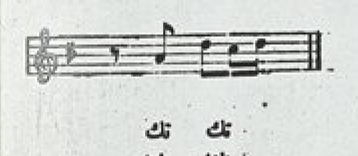
Mouwachaha (Ya Sakinan bifouâdi)

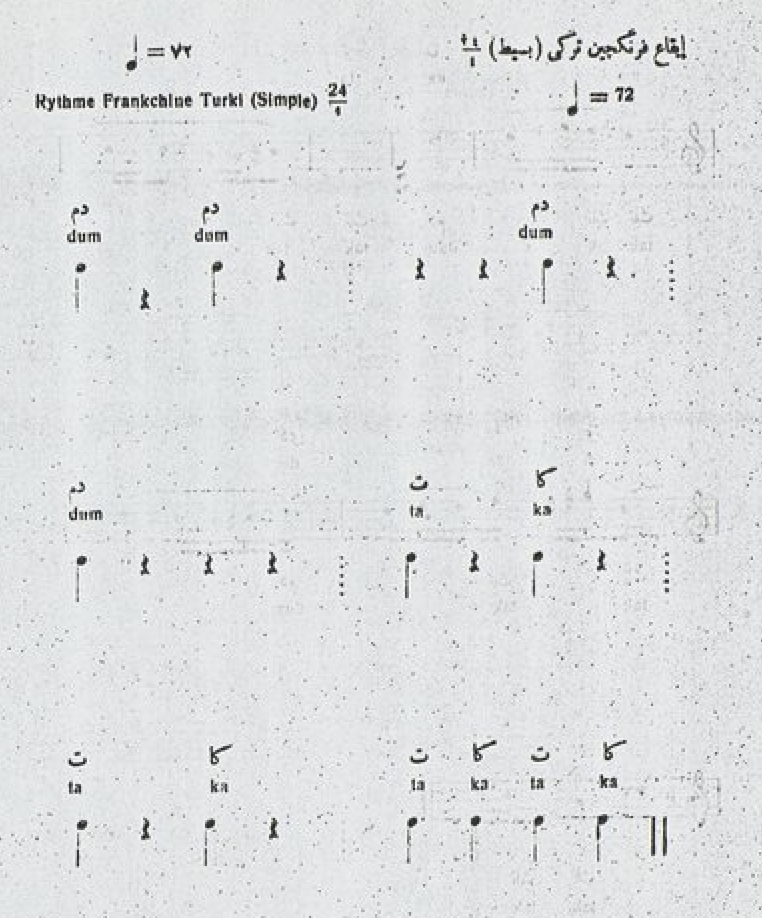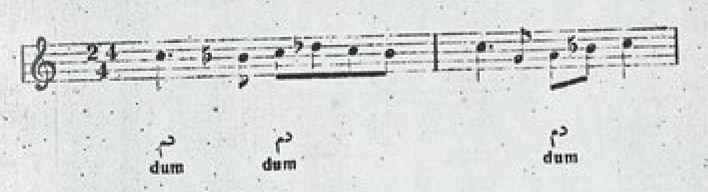










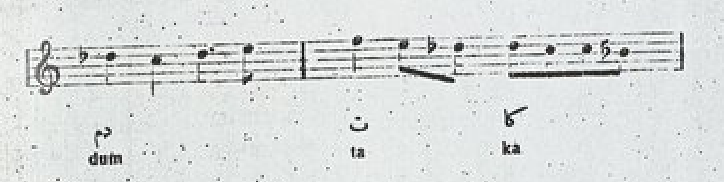


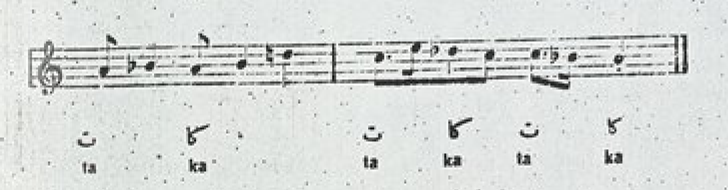


Bechraw Maqam Saba Zamzamah
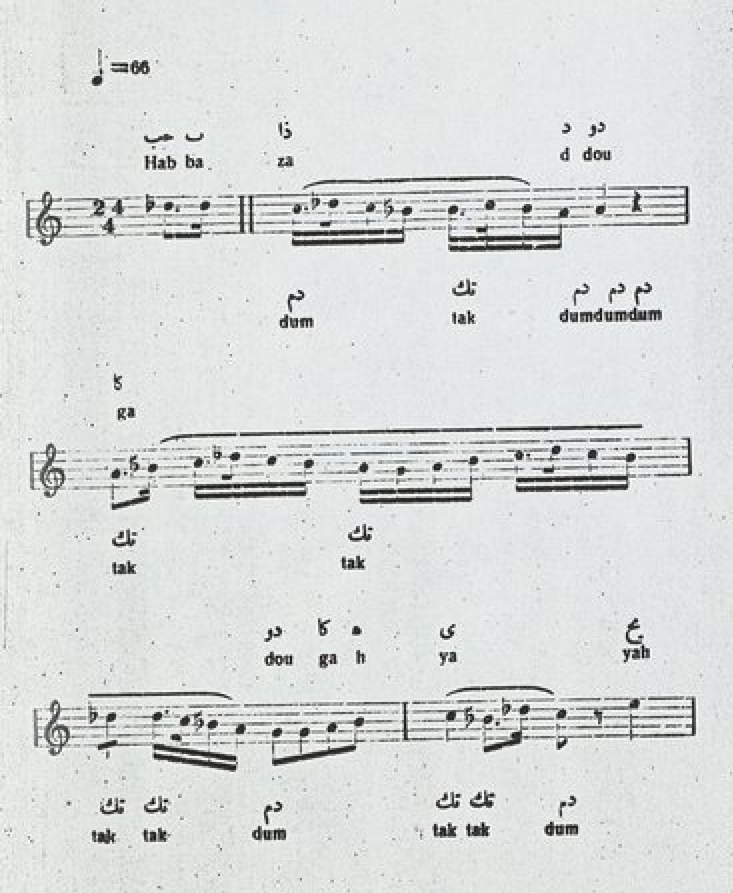








موشحة (حبذا الدوكاه)

Mouwachaha(Habbazad-dougah)
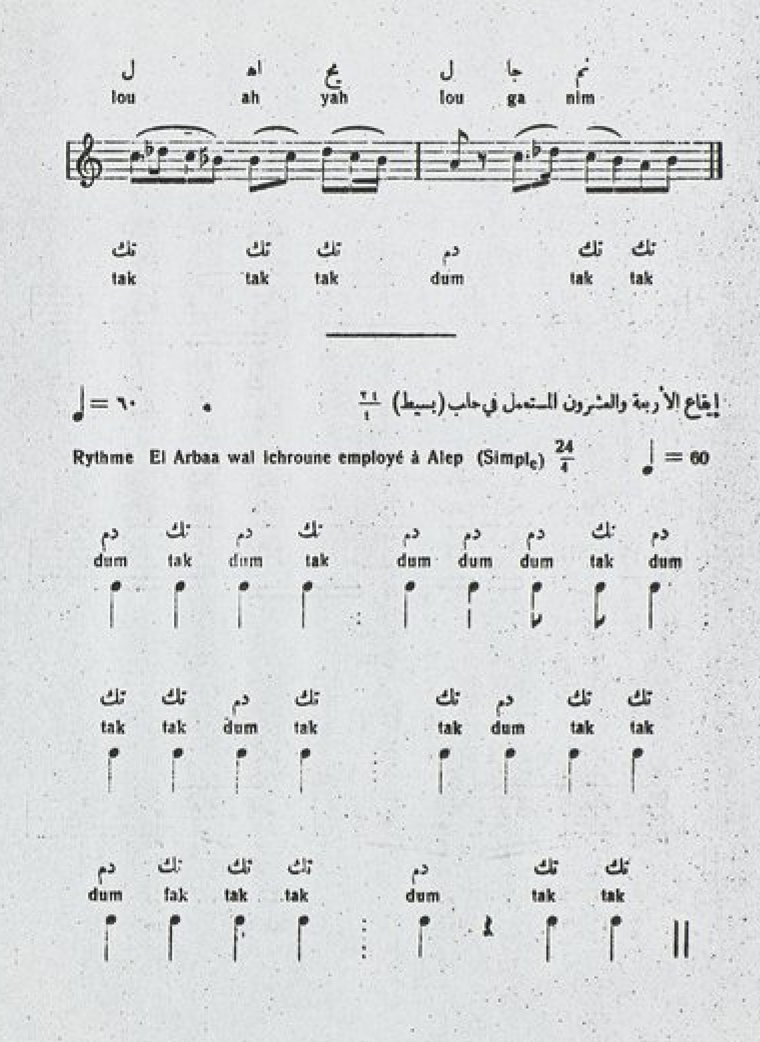


ايقاع جنبر المستعمل في حلب (بسيط) ٢٤/٤ ♩= ٦٦

Rythme Chambar employé à Alep. (Simple) $\frac{24}{4}$ ♩= 66

دم تك دم دم دم تك تك
dum tak dum dum dum tak tak
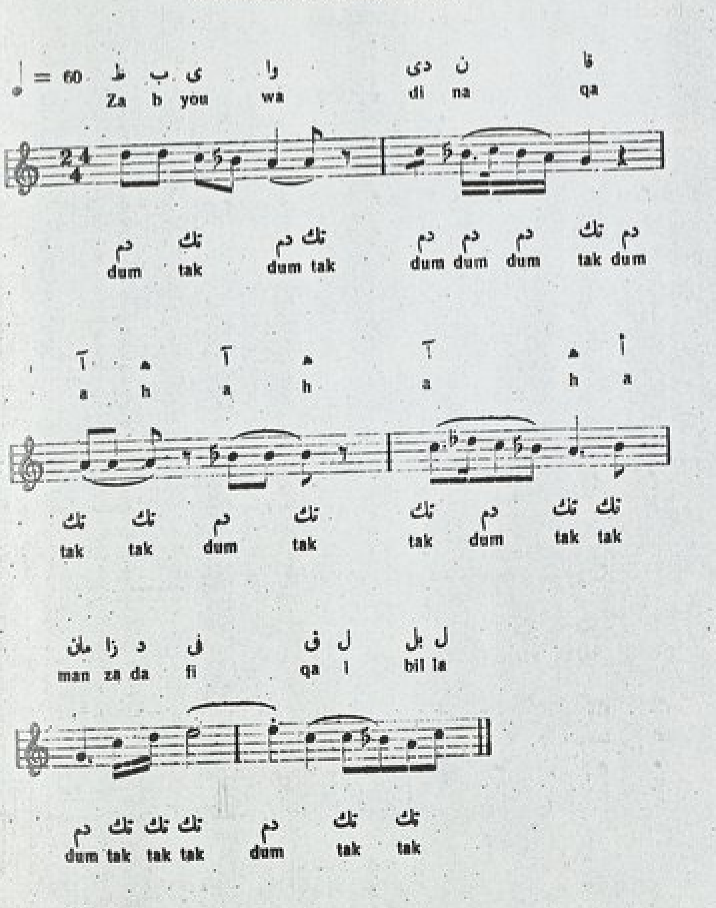
تك تك دم تك تك دم
tak tak dum tak tak dum

تك تك تك دم تك تك
tak tak tak dum tak tak



موشحة (ظبي وادي نقا)
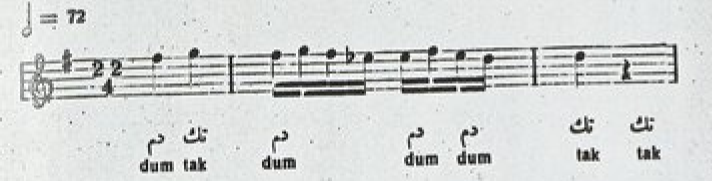
Mouwachaha (Zabyou Wadi naqa)
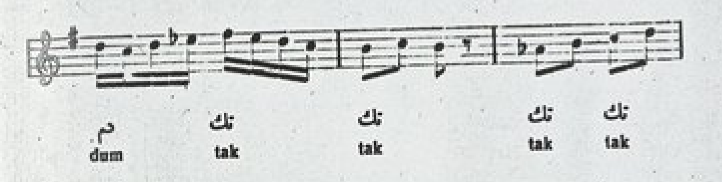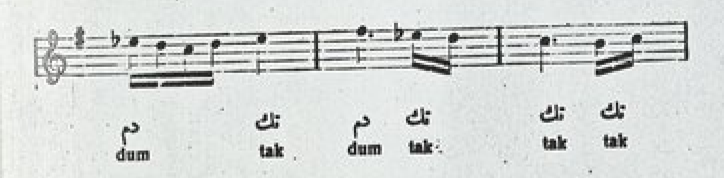


موشحة (يا من رماني بالسهام)
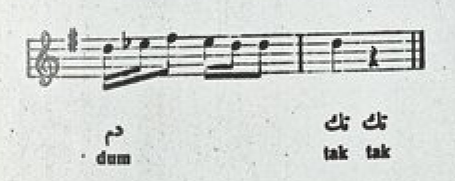
Mouwachaha (Ya man ramani bissiham)

♩ = 72









إيقاع هزج المستعمل في حلب (بسيط) ٢/٤ ♩ = ٧٢

Rythme Hazag employé à Alep (Simple) 2/4 ♩ = 72

دم تك دم دم دم تك تك دم تك

dum tak dum dum dum tak tak dum tak

تك تك تك دم تك دم تك

tak tak tak dum tak dum tak

تك تك دم تك تك

tak tak dum tak tak

ايقاع رهج المستعمل في حلب (بسيط) ٢٢/٤ ♩ = ٧٦

Rythme Rahag employé à Alep (Simple) $\frac{22}{4}$ ♩ = 76

دم dum — دم dum — تك tak — دم dum
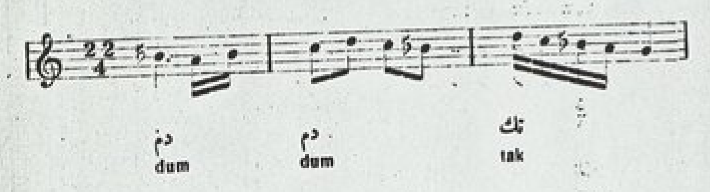
دم dum — تك tak تك tak — دم dum — تك tak
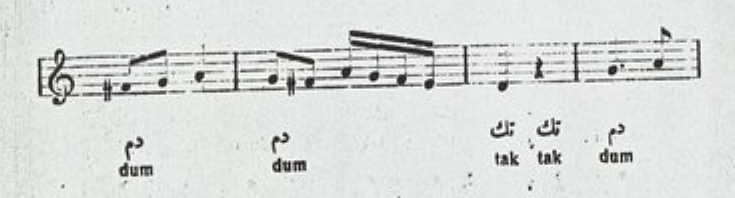
تك tak — تك tak تك tak — دم dum
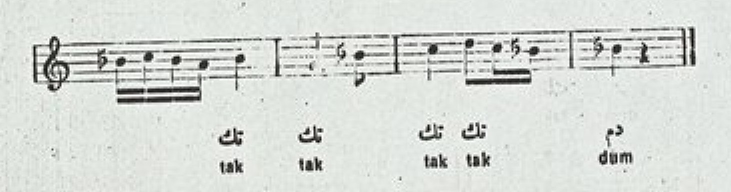
موشحة (كم وكم ذا الصدود يا أملي)

Mouwachaha (Kam wa kam thassoudoudi ya amali)









إيقاع طره المستعمل في حلب (أعرج) ٢١/٤ ♩ = ٧٦

Rythme Tourrah employé à Alep (Composé) 21/4 ♩ = 76

2/4

دم دم دم تك تك دم

dum dum dum tak tak dum

تك تك تك دم دم دم

tak tak tak dum dum dum

3/4

تك تك تك دم تك تك

tak tak tak dum tak tak

2/4
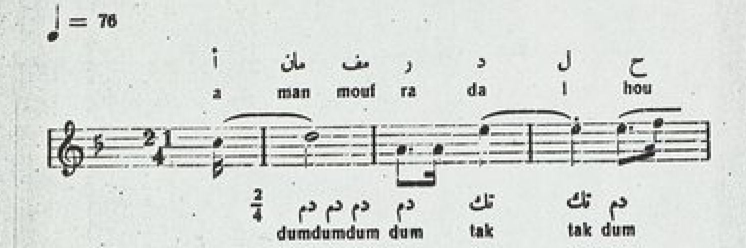
دم تك
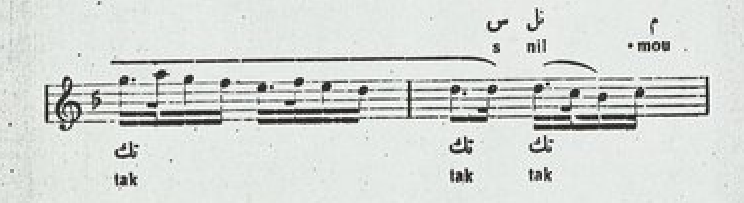
dum tak
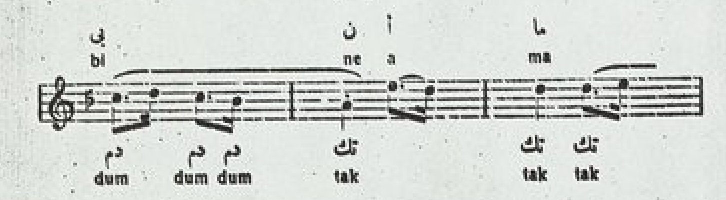
موشحة (مفرد الحسن للبين)
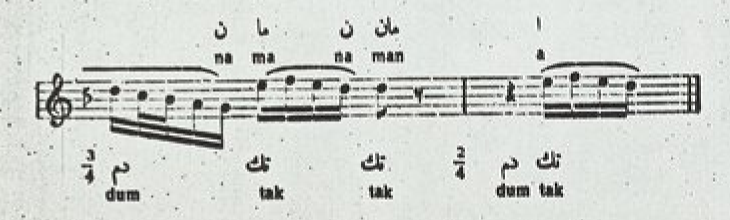
Mouwachaha (Moufradal Housnil moubine)

♩ = 76







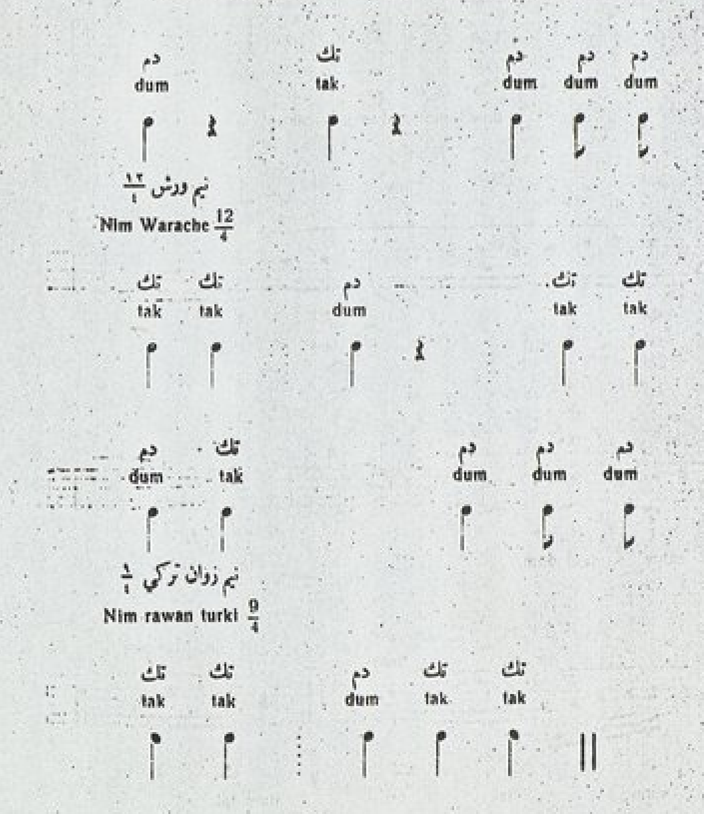


إيقاع نقش الواحد والعشرين (أعرج) ٢١/٤ ♩ = ٩٢

وهو مركب من وزنين الاول نيم ورش ـ والثاني نيم روان تركي

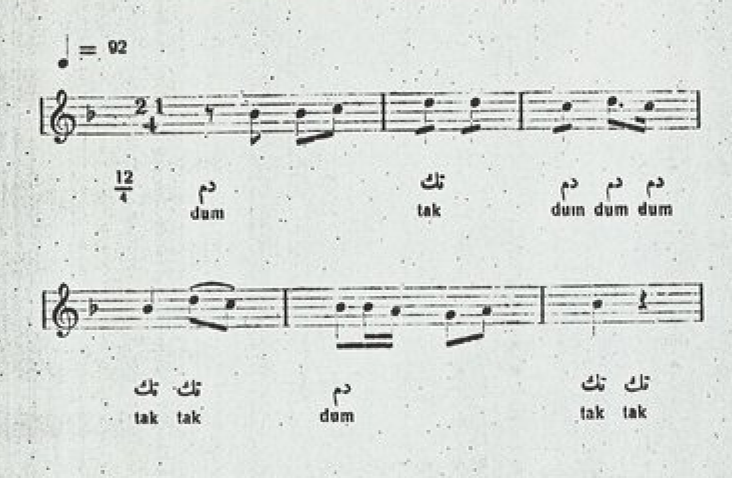
Rythme Naqche el wahid wal ichrine (Composé) 21/4 ♩ = 92
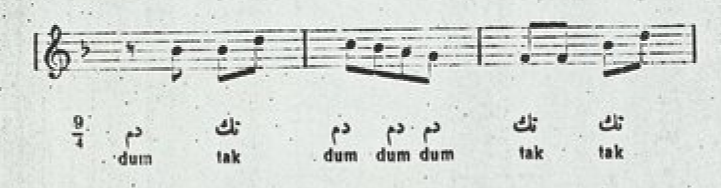
Il se compose des deux Rythmes: Nim warache et Nim rawan turki.
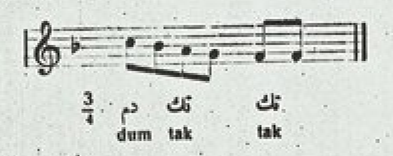


موشحة (قم يا أمير الغزلان)

Mouwachaha (qoum ya amirai ghizlane)







إيقاع نيم دور المستعمل في حلب (بسيط) ١٨/٤

Rythme Nim dawir employé à Alep (Simple) 18/4

♩ = ٦٦

♩ = 66

دم تك دم دم دم تك تك

dum tak dum dum dum tak tak

دم تك تك دم تك تك

dum tak tak dum tak tak

رواية ثانية

2e.figure

دم دم تك كا تك كا

dum dum tak ka tak ka

تك تك

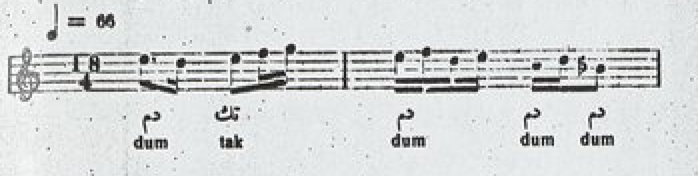
tak tak

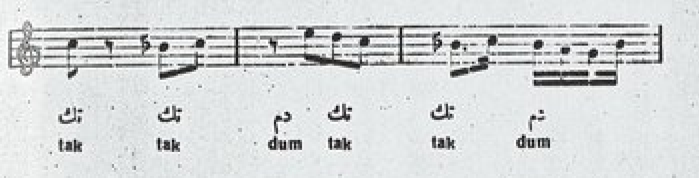
تك كا
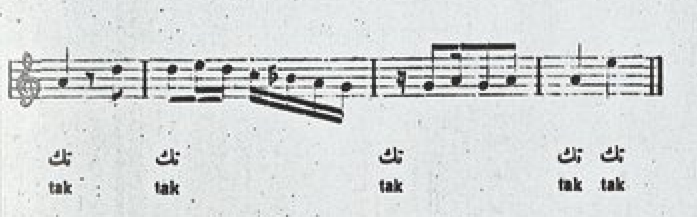
tak ka

موشحة (أنا طيب العمر والافراح)

Mouwachaha (Ana tibal Omri wal afrah)







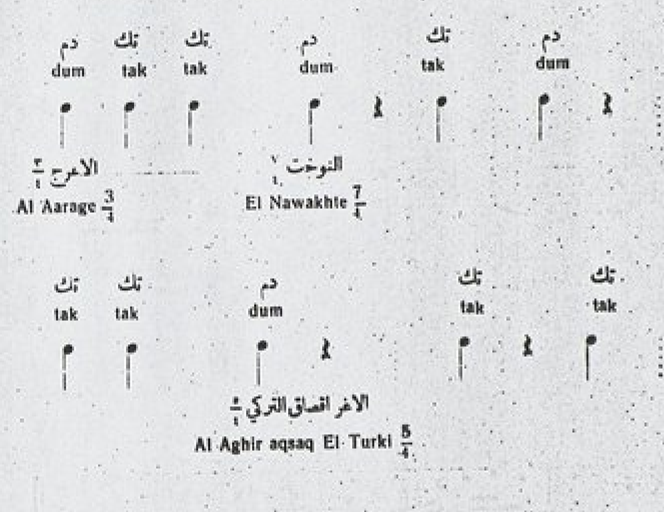
إيقاع نقش السبعة عشر المستعمل فى حلب (أعرج) ١٧/٤ ♩ = ٨٤

وهو مركب من اربع ايقاعات . (١) الاعرج (٢) النوخت (٣) الأغر اقصاق التركي (٤) الواحده السائره

Rythme Naqche El sab'ata achar employé à alep
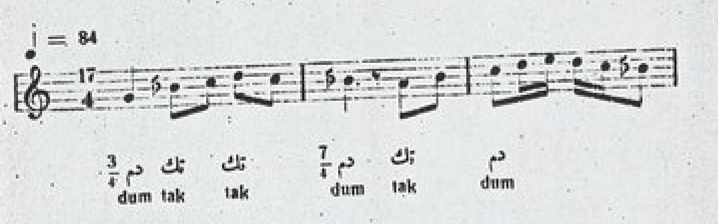
(Composé) 17/4 ♩ = 84
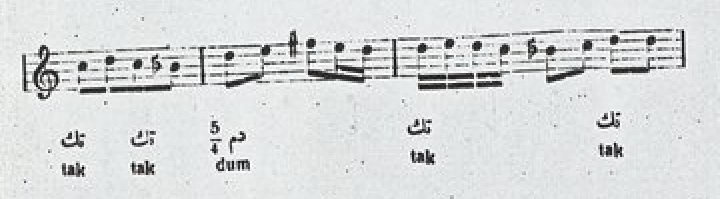
Il se compose des quatre rythmes suivants : (1) Al aarage, (2) El Nawakhte, (3) Al Aghir aqsaq el turki, (4) Al wahdal sayrah.
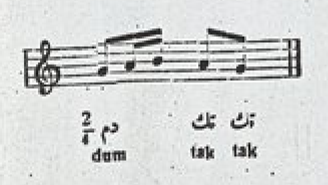


بشرو مقام ماهور

Bechraw Maqam Mahor







إيقاع الستة عشر المستعمل في حلب (بسيط) ١٦/٤ ♩ = ٨٠

Rythme El Sittata achar employé à Alep (Simple) 16/4 ♩ = 80

دم تك دم تك دم تك

dum tak dum tak dum tak

دم دم دم تك دم تك تك

dum dum _ dum tak dum tak tak

دم تك كا
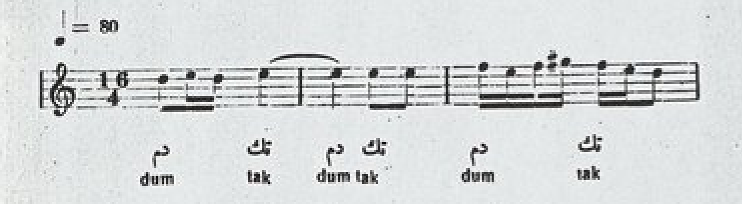
dum tak ka
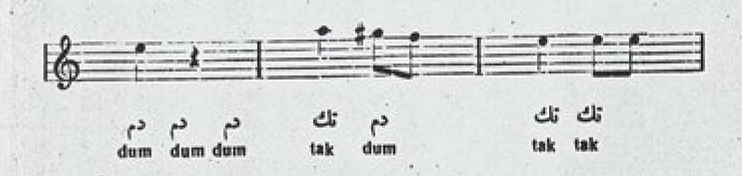
موشحة (منذا يبلغ سلامى)
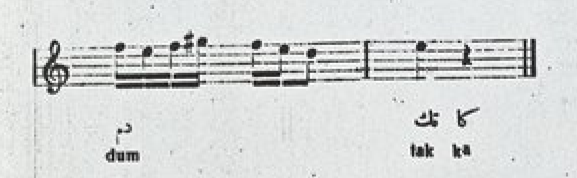
ياحبيب القلب

Mouwachaha (Manza youballighou Salami)

(Ya habibal qalbi)







إيقاع جنتة دويك المستعمل في حلب (بسيط) ١٦/٤ ♩ = ٨٠

Rythme Chifta Douyak employé à Alep (simple) $\frac{16}{4}$ ♩ = 80
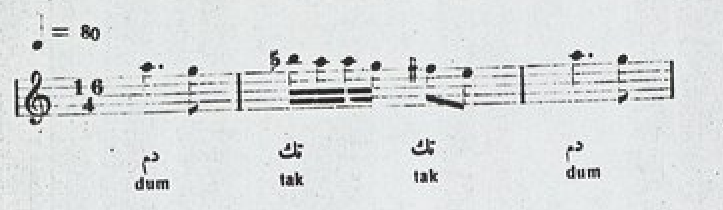
دم dum — تك tak — تك tak — دم dum
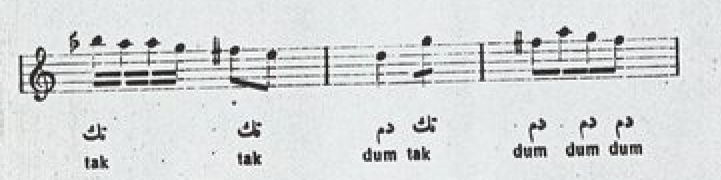
تك tak — تك tak — دم dum — تك tak — دم dum — دم dum — دم dum
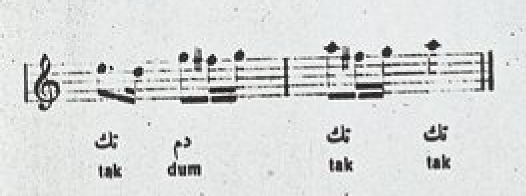
تك tak — دم dum — تك tak — تك tak

موشحة (يا ريم السفح واللوا)

Mouwachaha (Ya rimassafhi wal liwa)

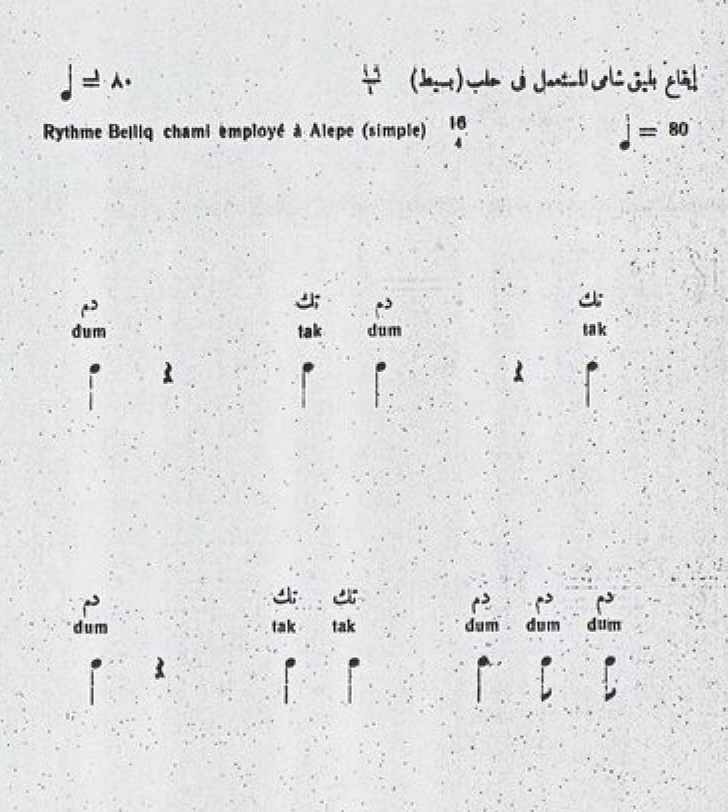






إيقاع بليق شامي المستعمل في حلب (بسيط) ١٦/٤ ♩ = ٨٠
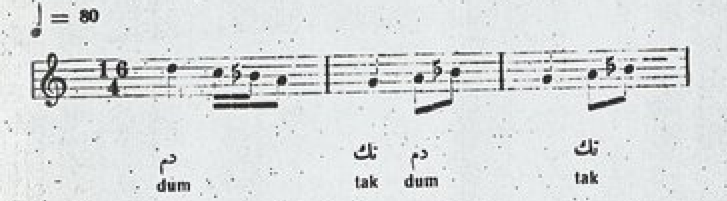
Rythme Beliq chami employé à Alepe (simple) 16/4 ♩ = 80
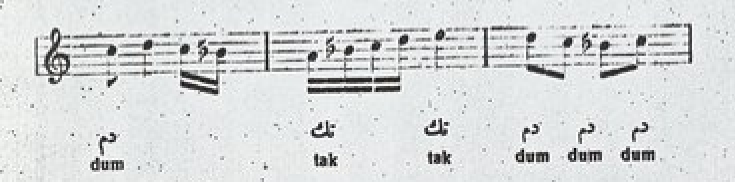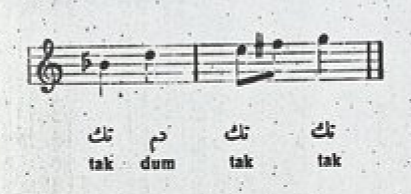


موشحة من مقام السيكاه (محبوبي قصد نكدي)

Muowachaha maqam Sigah (Mahboubi qaçad nakadi)

♩ = 80







إيقاع نيم خفيف المستعمل في حلب (بسيط) ١٦/٤ ♩ = ٨٨

Rythme Nim Khafif employé à Alep 16/4 ♩ = 88

دم تك تك دم تك

dum tak tak dum tak

تك دم تك دم دم
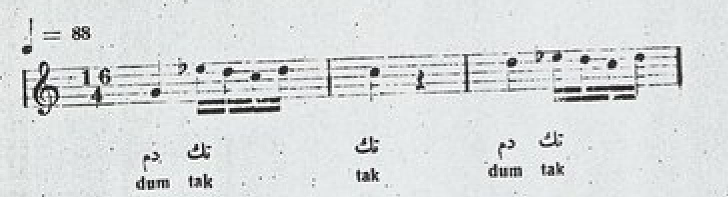
tak dum tak dum dum
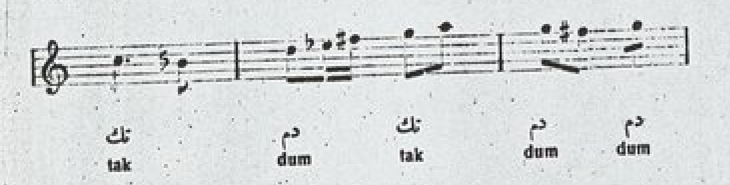
تا هك ت كه ت كه
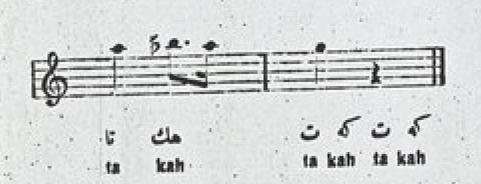
ta hak ta kah ta kah



Modèle de motif rythmé :







الايقاعات المستعملة فى العراق
وخاصة فى بغداد (١)

Rythrmes employés en Iraq et spécialement à Bagdad (1)

السماح ٣٨/٨

Al Samah $\frac{38}{8}$

دم دم تك تك تك تك دم تك تك تك

dum dum tak tak tak tak dum tak tak tak

تك تك تك تك دم تك تك تك تك تك

tak tak tak tak dum tak tak tak tak tak

---

(١) انظر التقرير العام للجنة المقامات والأيقاع والتأليف

(1) Voir le Rapport Général de la Commission des modes, des Rythmes et de la Composition.

تك تك دم تك تك تك تك

tak tak dum tak tak tak tak ||

أى نوسي ١٨/٨

Ay nawassi $\frac{18}{8}$

دم دم تك تك دم تك تك تك دم

dum dum tak tak dum tak tak tak dum

تك تك تك تك تك تك

tak tak tak tak tak tak ||

يكرك ٦/٤

Youkrouk 6/4

دم دم تك تك دم تك

dum tak tak dum tak

حسجا (بطئ) ٦/٨

Hisjah (lent) 6/8

دم دم تك دم تك تك

dum dum tak dum tak tak

عليلاوي ١٠/٨

Ililaoui 10/8

دم تك تك دم تك تك

dum tak tak dum tak tak

مثلث ٨/٨

Mouçallas 8/8

دم دم دم دم تك

dum dum dum dum tak

شرقي ٤/٤

Charqy 4/4

دم تك تك تك تك

dum tak tak tak tak

الايقاعات المستعملة في تونس ومراكش والجزائر (١)

Rythmes employés en Tunisie, au Maroc et en Algérie (1)

الايقاعات المستعملة في تونس

Rythmes employés en Tunisie

المصدّر ١٢/٨

Al Mouçaddar 12/8

دم dum — تك tak — تك tak — تك tak — تك tak — تك tak — تك tak — تك tak — تك tak

تك tak — تك tak

(١) انظر التقرير العام للجنة المقامات والايقاع والتأليف

(1) Voir le Rapport Général de la Commission des modes, des Rythmes et de la Composition.

شعبانية ٥/٨

Chaabanieh 5/8

دم dum — دم dum — تك tak — تك tak

طوق المصدّر ٦/٨

Toq El Mouçaddar 6/8

دم	تك	تك	تك	تك	تك		
dum	tak	tak	tak	tak	tak	(silence)	‖

الدرج ٣/٨

Al Darge 3/8

دم	تك	تك	
dum	tak	tak	‖

الابيات ٨/٨

Al Abiate 8/8

دم	تك	تك	دم	تك	دم	تك	تك	تك	
dum	tak	tak	dum	tak	dum	tak	tak	tak	‖

ويستعمل ايضا البطايحي والانصراف المستعملان في الجزائر

On emploie aussi le Batayhi et l'Insiraf qui sont en usage en Algerie

الايقاعات المستعملة في مراكش

Rythmes empolyés au Maroc

البسيط ١٢/٨

Al Bassit 12/8

دم		تك	دم	تك	تك	تك	تك	تك	تك
dum	(silence)	tak	dum	tak	tak	tak	tak	tak	tak

تك	تك			تك	
tak	tak	(silence)	(silence)	tak	‖

القنطرة ٦/٨

El Kantara 6/8

دم تك تك تك تك

dum tak tak tak tak

مخلص ٣/٨

Makhlas 3/8

دم تك تك

dum tak tak

قايم ونصف ٨/٨

Qayim wa nisf 8/8

دم دم تك تك تك تك

dum dum tak tak tak tak

البطايحي ٨/٨

El Batayhi 8/8

دم دم تك دم تك دم تك دم

dum dum tak dum tak dum tak dum

دم تك

dum tak

الدرج ٨/٨

Al Darge 8/8

دم دم تك تك تك دم دم تك

dum dum tak tak tak dum dum tak

تك تك

tak tak

الإيقاعات المستعملة في الجزائر

Rythmes employés en Algérie

المصدّر ٨/٨

Al Mouçaddar $\frac{8}{8}$

تك دم تك دم دم

tak dum tak dum dum

البطايحي ٤/٨

Al Batayhi $\frac{4}{8}$

دم تك دم تك

dum tak dum tak

الدرج ٦/٨

Al Darge $\frac{6}{8}$

دم دم تك تك

dum dum tak tak

القدّام ٦/٨

Al qouddam $\frac{6}{8}$

دم دم تك دم تك

dum dum tak dum tak

الانصراف ٣/٨

Al Insiraf $\frac{3}{8}$

دم تك تك تك تك

dum tak tak tak tak

الأنصراف $\frac{٥}{٨}$

Al Insiraf $\frac{5}{8}$

تك تك دم دم تك

tak tak dum dum tak

الخماس $\frac{٣}{٨}$

Al Makhlas $\frac{3}{8}$

دم دم تك تك

dum dum tak tak

صوفيان $\frac{٧}{٨}$

Sofiane $\frac{7}{8}$

دم تك تك تك دم تك تك تك تك

dum tak tak tak dum tak tak tak tak

المقامات (١) المستعملة فى مصر وتحليلها الى أجناس (٢)

مقدمة من معهد الموسيقى الشرقي (٣)

Maqamates [1] employés en Egypte et leur décomposition en genres [2]

par

l'Institut de Musique Orientale [3]

(١) يمكن الرجوع الى تقرير جناب البارون دى ارلنجر لمعرفة شخصية هذه المقامات وبيان طورها

(٢) الاصل فى الجنس ان يطلق على البعد ذى الاربع وقد اتسع مدلول هذا الاسم عند بعض علماء الموسيقى من العرب ومن بينهم مؤلف الشرفية فأطلق ايضاً على غير هذا البعد . وقد أخذ بهذا فى تحليل هذه المقامات

(٣) انظر محضر الجلسة السابعة لجنة المقامات والايقاع والتأليف

(1) Pour connaître la caractéristique et le mouvement mélodique de ces maqamates, on peut se référer au Rapport du Baron d'Erlanger.

(2) Le mot "genre" (Djins) signifie en principe, l'intervalle des quatre, (quarte) mais par extension ce mot fut appliqué par quelques musicologues arabes, parmi lesquels se trouve l'auteur du Charafiyah, pour désigner d'autres intervalles. Ce système a été appliqué dans la décomposition de ces Maqamates.

(3) Voir Procès-verbal de la 7e. séance de la Commission des Modes, des Rythmes et de la Composition.

المقامات التي تستقر على درجة اليكاه
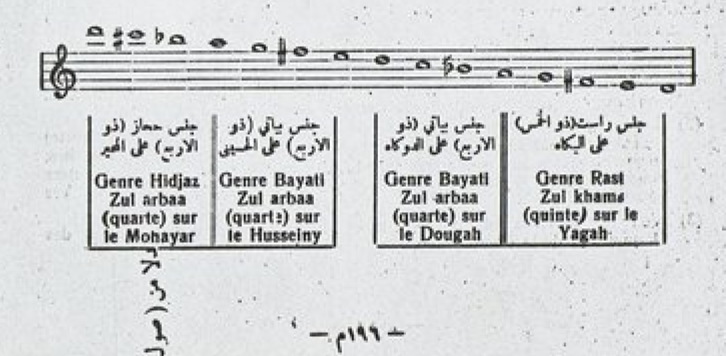
Maqamates ayant comme tonique la note Yagah

مقام يكاه

Maqam Yagah

جنس راست (ذو الاربع) على اليكاه — Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Yagah	جنس راست (ذو الاربع) على الدوكاه — Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا — Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير — Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

اوج (ذو الثلاث) على الاوج — Awge Zoussalace (tierce) sur le Awge



مقام فرحفزا

Maqam Farahfaza

جنس نهاوند (ذو الاربع) على اليكاه — Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Yegah	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الجهاركاه — Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم — Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam

جنس عجم (ذو الخمس) على العجم عشيران — Genre Ajam Zul khams/quinte/sur le Ajam Ouchayrane	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان — GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le kirdane

جنس عجم (ذو الخمس) على العجم — Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam

جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان — Genre Nahawand Zul khams(quinte)sur le Kirdane	جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا — GenreNahawand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نوآثر (ذو الخمس) على الراست — Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس نهاوند (ذو الاربع) على اليكاه — GenreNahawand Zularbaa(quarte) sur le Yagah

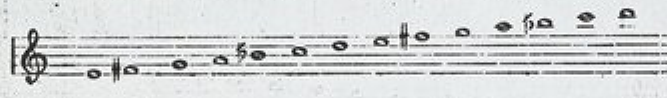
المقامات التي يستقر على درجة العشيران

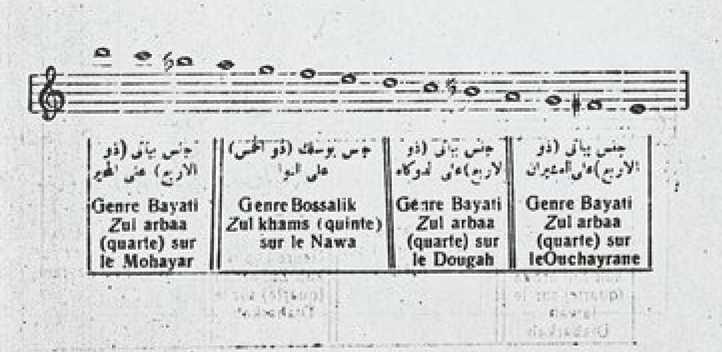
Maqamat ayant comme tonique la note Ouchayrane

مقام حسيني عشيران

Maqam Husseiny Ouchayrane

جنس بياتي (ذو الاربع) على العشيران	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Ouchayrane	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar
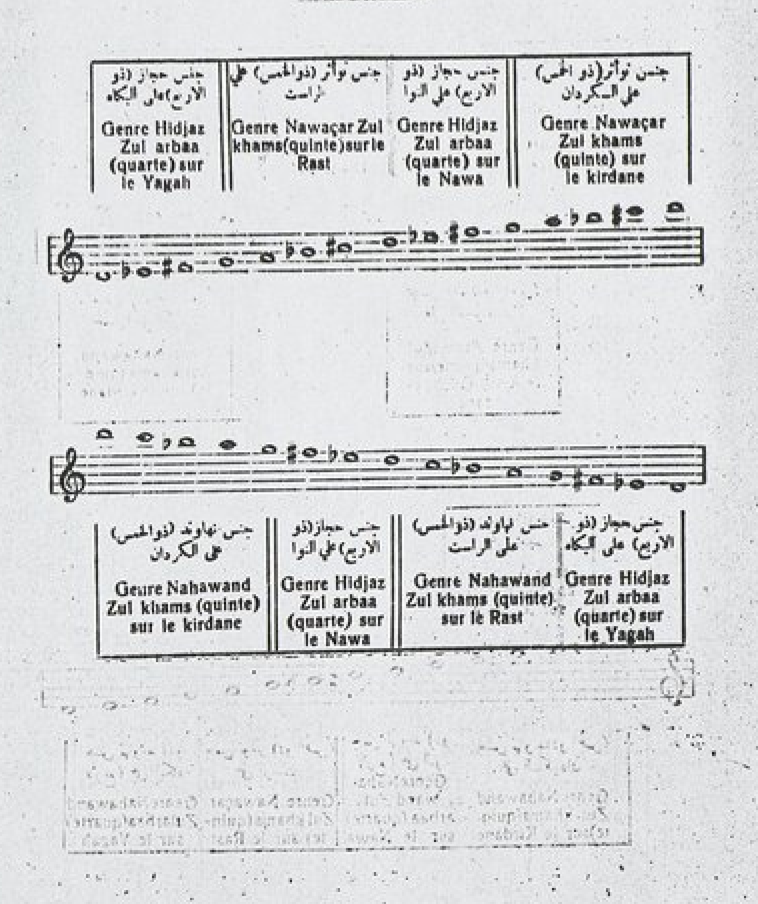




جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير	جنس بوسليك (ذو الخمس) على النوا	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس بياتي (ذو الاربع) على العشيران
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur leOuchayrane

مقام شت عربان

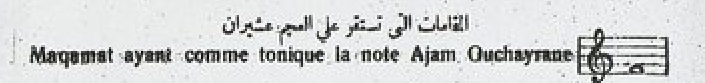
Maqam Chat Arabane



جنس حجاز (ذو الاربع) على اليكاه	جنس نواثر (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس نواثر (ذو الخمس) على الكردان
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Yagah	Genre Nawaçar Zul khams(quinte)surle Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le kirdane

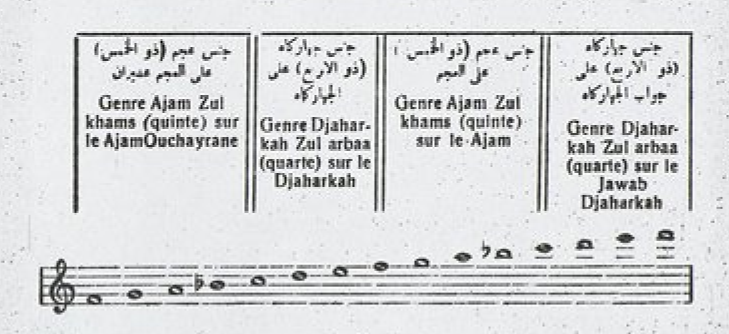
جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربع) على اليكاه
Geure Nahawand Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur lè Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Yagah

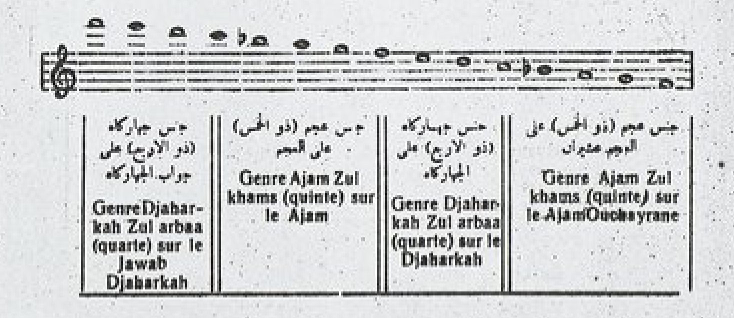
المقامات التي تستقر على العجم عشيران



مقام عجم عشيران

Maqam Ajam Ouchayrane

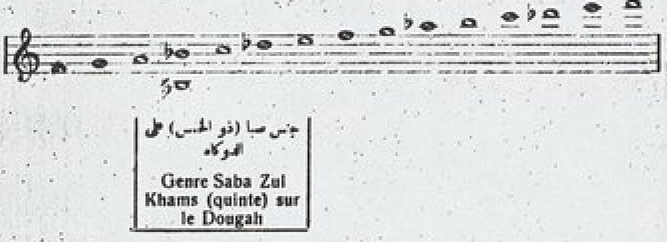


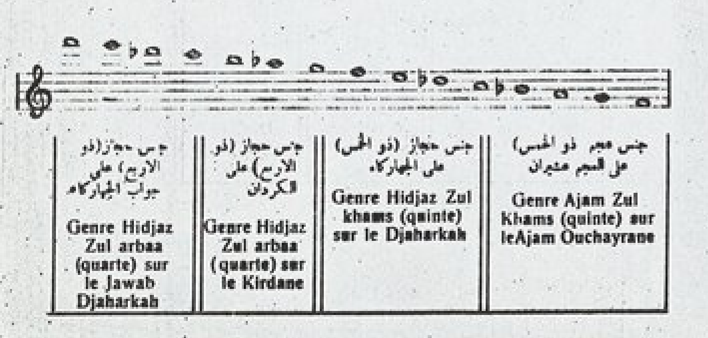


مقام شوق أفزا

Maqam Chawq Afza



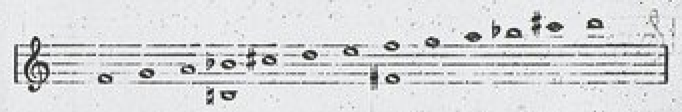


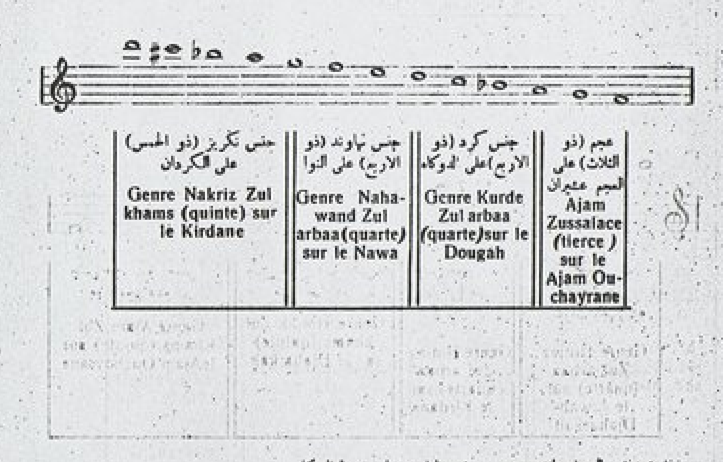


مقام طرز جديد

Maqam Tarz Gadid

عجم (ذو الثلاث) على العجم عشيران Ajam Zussalace (tierce) sur le Ajam Ouchayrane	جنس حجاز أو نيشابورك (1) (ذو الأربع) على الدوكاه Genre Hidjaz ou Nichaborak(1) Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس نهاوند أو راست (ذو الأربع) على النوا Genre Nahawand ou Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane





جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس نهاوند (ذو الأربع) على النوا Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس كرد (ذو الأربع) على الدوكاه Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	عجم (ذو الثلاث) على العجم عشيران Ajam Zussalace (tierce) sur le Ajam Ouchayrane

(١) جنس النيشابورك هو تصوير جنس الراست على درجة الدوكاه.

(1) Le genre Nichaborak est le genre Rast transposé sur la note Dougah

المقامات التي تستقر على درجة العراق

Maqamat ayant comme tonique la note Iraq



مقام عراق

Maqam Iraq

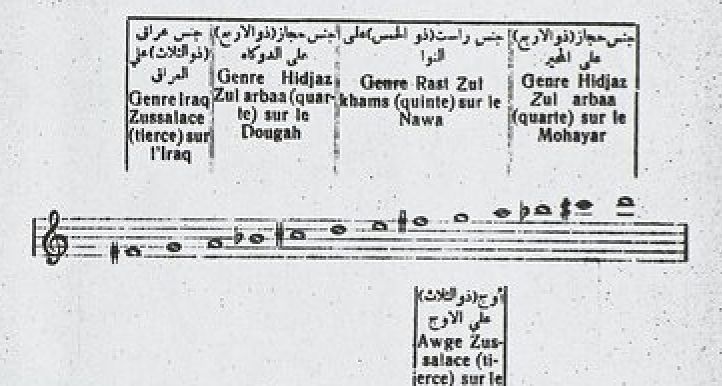
عراق ذو الثلاث على العراق Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq	جنس بياتي (ذو الأربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الأربع) على المحير Genre Bayati Zul Arbaa (quarte) sur le Mohayar

اوج (ذو الثلاث) على الاوج Awge Zussalace (tierce) sur le Awg

جنس بياتي (ذو الأربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس بياتي (ذو الأربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq

مقام راحة الارواح

Maqam Rahatoul Arwah



جنس عراق (ذو الثلاث) على العراق Genre Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq	جنس حجاز (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

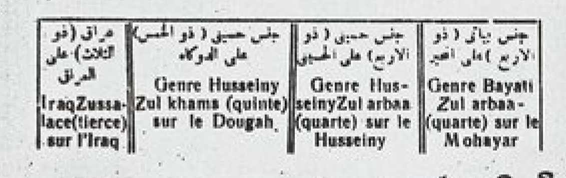
اوج (ذو الثلاث) على الاوج
Awge Zussalace (tierce) sur le Awge



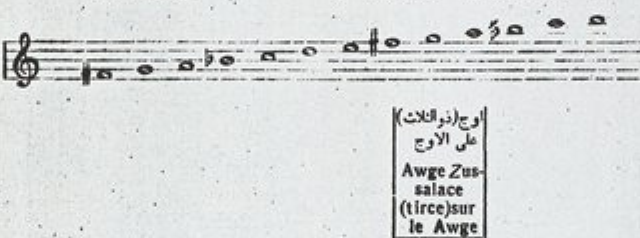
جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس حجاز (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq

مقام دلكش حاوران

Maqam Dilkiche Hawran
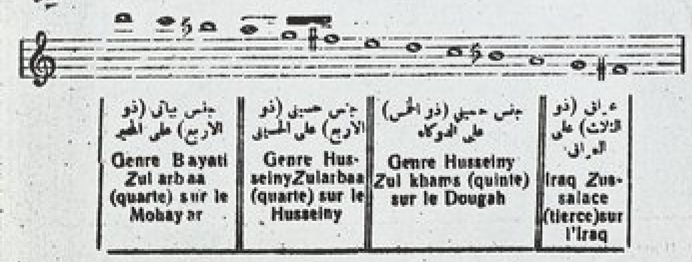


عراق (ذو الثلاث) على العراق IraqZussalace (tierce) sur l'Iraq	جنس حسيني (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Husseiny Zul khams (quinte) sur le Dougah	جنس حسيني (ذو الاربع) على الحسيني Genre HusseinyZul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



اوج (ذو الثلاث) على الاوج
Awge Zussalace (tirce) sur le Awge



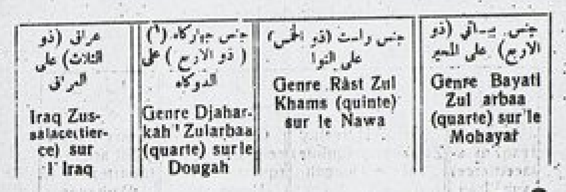
اوج (ذو الثلاث) على الاوج
Awge Zussalace (tierce) sur le Awge

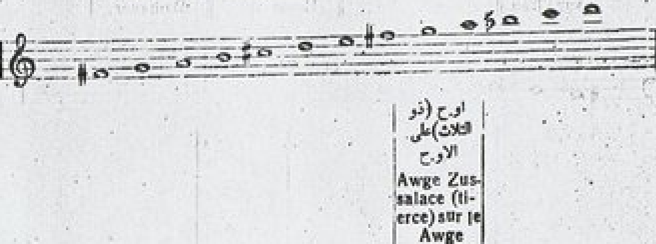


جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس حسيني (ذو الاربع) على الحسيني Genre HusseinyZularbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس حسيني (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Husseiny Zul khams (quinte) sur le Dougah	عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq
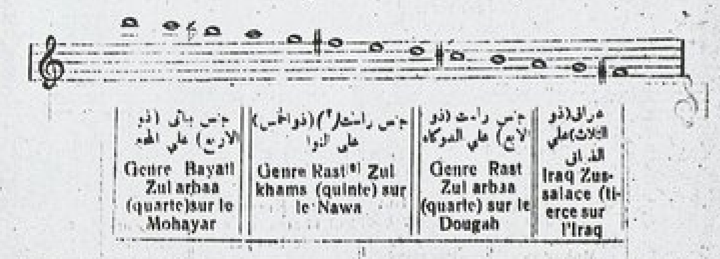
مقام فرحناك

Maqam Farahnak





اوج (ذو الثلاث) على الاوج
Awge Zussalace (tierce) sur le Awge



(١) يستبدل احيانا بجنس النيشابورك

(1) Il est quelquefois remplacé par le Genre Nichaborak

(٢) او جنس بوسلك ذو الخمس على النوا

(2) Ou genre Bosealik Zul Khams (quinte) sur le Nawa

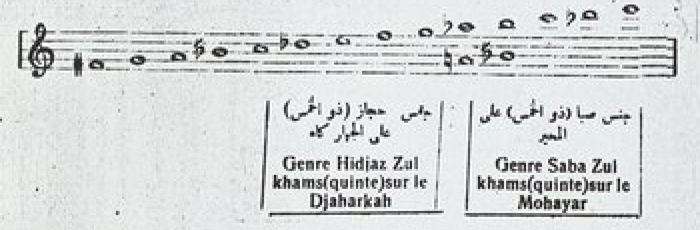
مقام بسته نكار

Maqam Bastanigar



جنس حجاز (ذو الاربع) على الكردان

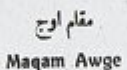
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane



جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه

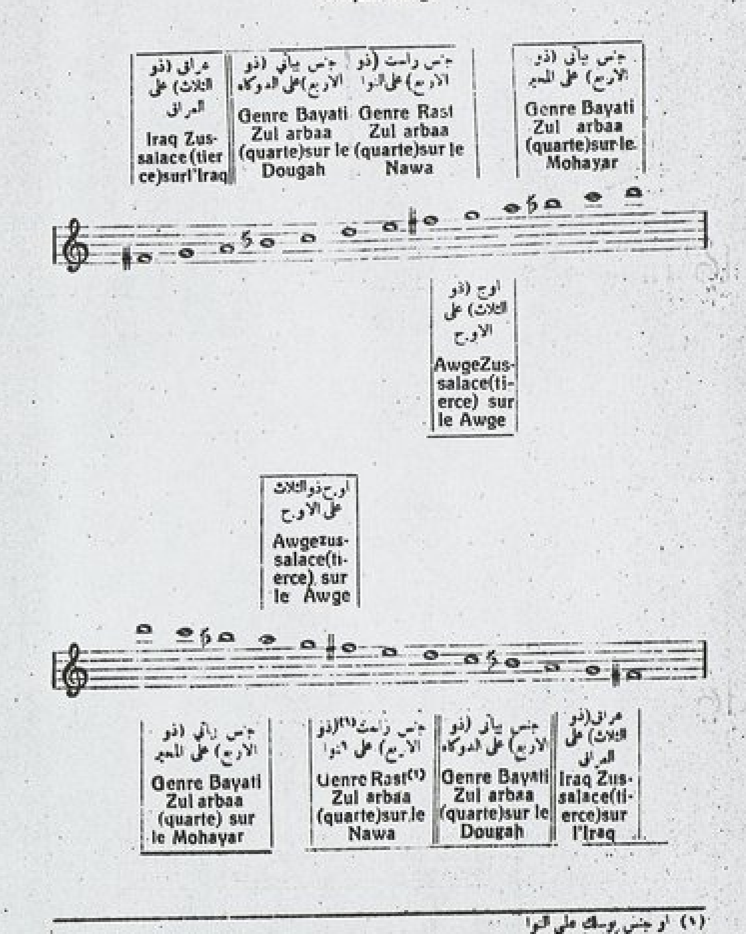
Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah





مقام اوج

Maqam Awge
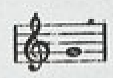


(١) او جنس بوسلك على النوا

(1) Ou Genre Bossalik sur le Nawa

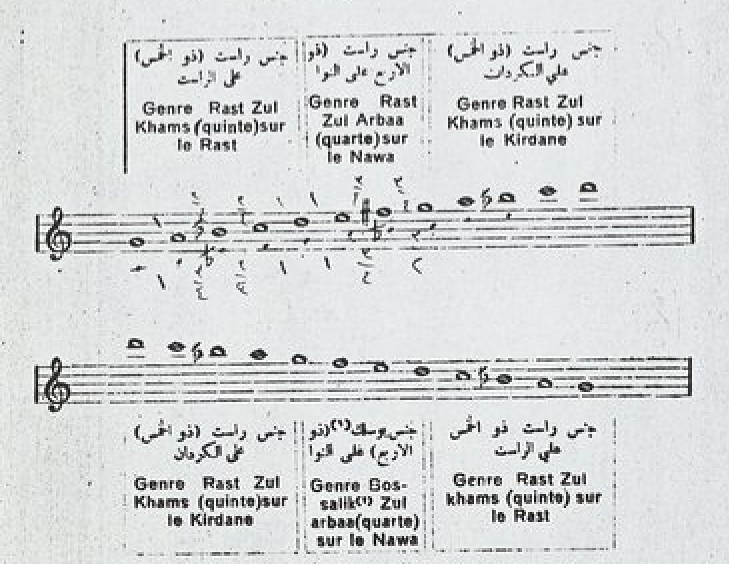
المقامات التي تستقر على درجة الراست

Maqamat ayant comme tonique la Note Rast



مقام راست

Maqam Rast



(١) او جنس راست (ذو الاربع) على النوا

(1) Ou genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

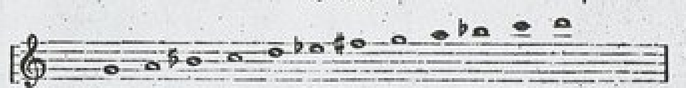


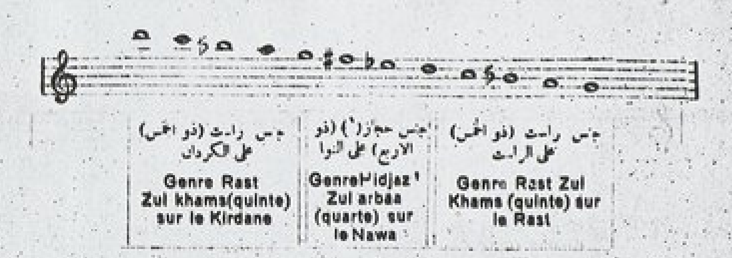
مقام سوزناك بلا زركوله

Maqam Suznak sans Zirgulah



جنس راست (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس بوسلك (ذوالخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Kirdane





جنس راست (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز(١) (ذو الاربع) على النوا	جنس راست (ذو الخمس) على الراست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz[1] Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Rast

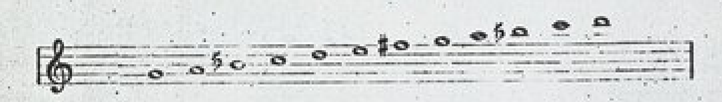
(١) او جنس بوسلك ذو الاربع على النوا

1) Ou genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

مقام ماهور

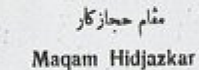
Maqam Mahor

جنس راست (ذو الخمس) على الراست	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على النوا	جنس راست (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane

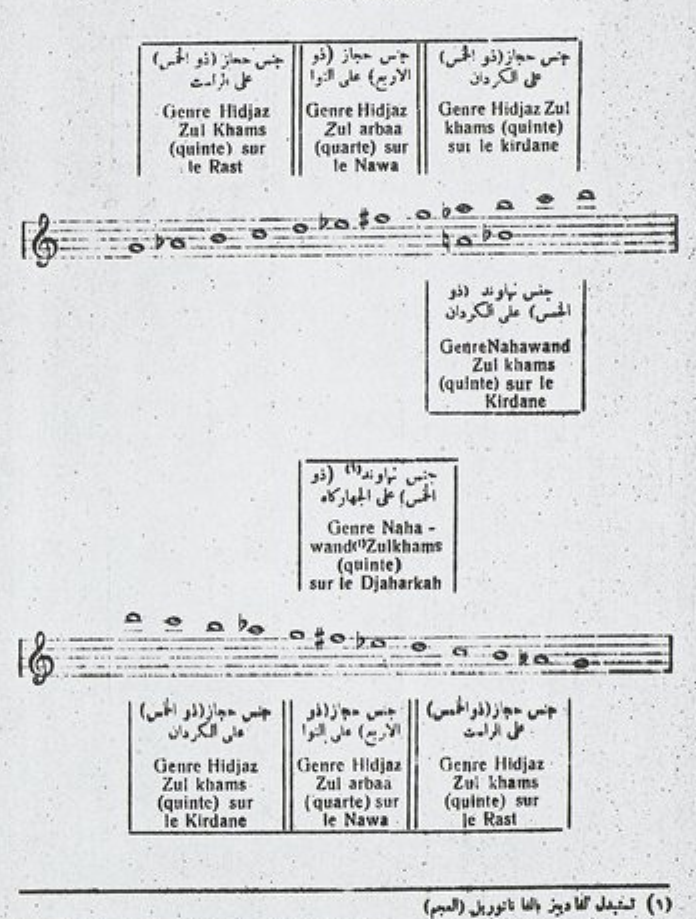




جنس راست (ذو الخمس) على الكردان	جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا	جنس راست او جهاركاه (ذوالخمس) على الراست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast ou Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Rast



Maqam Hidjazkar



(١) تستبدل الفا دييز بالفا ناتوريل (العجم)

(1) Le Fa ♯ est remplaeé par Fa ♮ (Ajam)

مقام سازكار

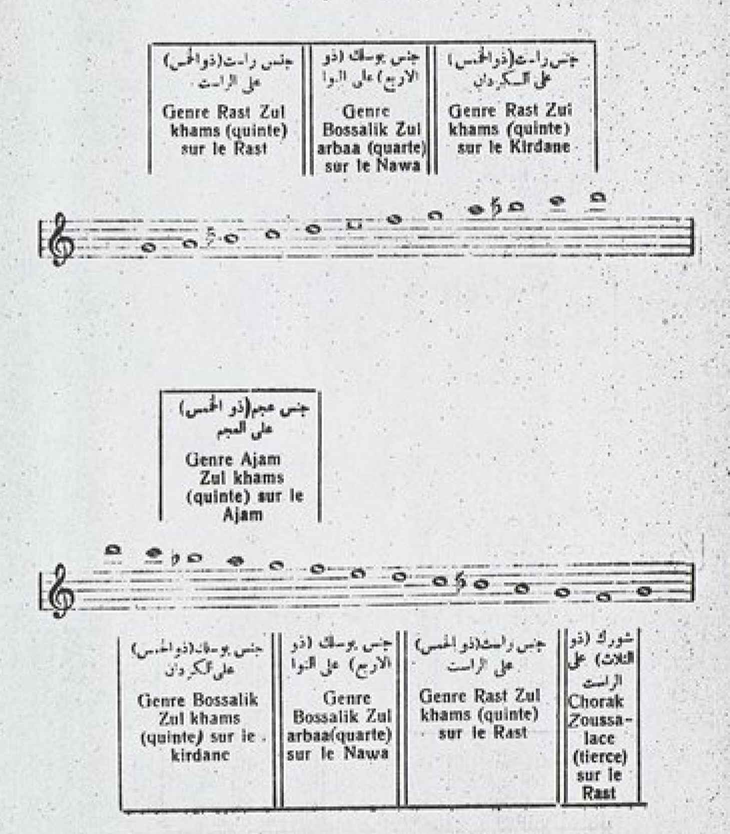
Maqam Sazkar

جنس سازكار (ذو الخمس) على الراست Genre Sazkar Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس راست أو سازكار (ذو خمس) على الكردان Genre Rast ou Sazkar Zul Khams (quinte) sur le kirdane



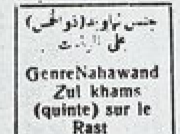
مقام شورك

Maqam Chorak



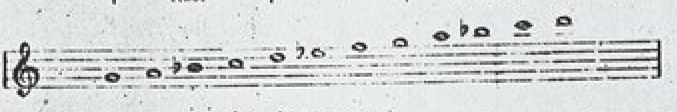
مقام نهاوند

Maqam Nahawand



جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان

GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane

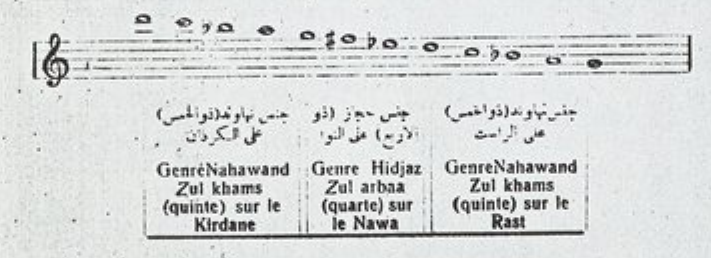


جنس نهاوند (ذو الخمس) على الجهاركاه

GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

جنس نهاوند (١) ذو الخمس) على الجهاركاه

GenreNahawand Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah

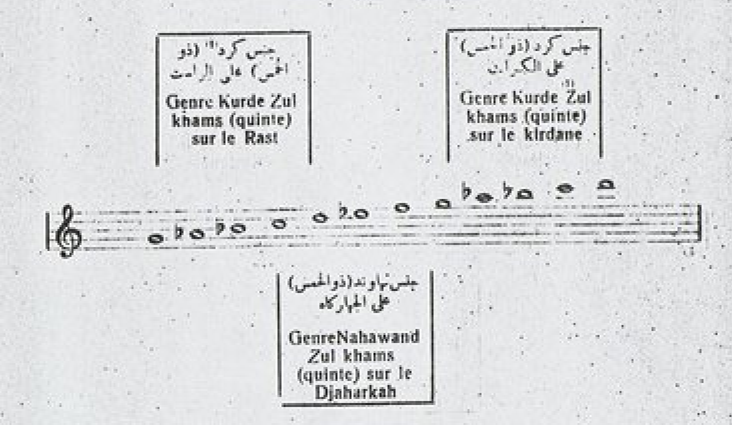


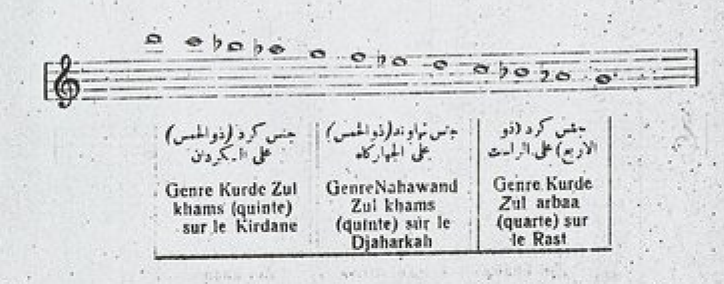
(١) تستبدل الفا دييز بالفا ناتوريل (العجم)

(1) Le Fa ♯ est remplacé par Fa ♮ (Adjam)

مقام كرديلي حجازكار

Maqam Kurdily Hidjazkar





جنس كرد (ذو الخمس) على الكردان Genre Kurde Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الجهاركاه GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	جنس كرد (ذو الاربع) على الراست Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast

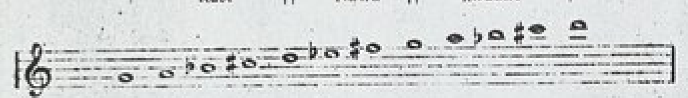
(١) يقال كرد او كردي

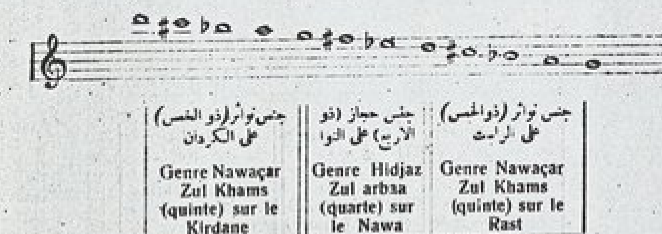
(1) On dit kurde ou kurdy

مقام نواثر

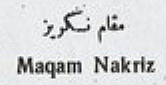
Maqam Nawaçar

جنس نواثر (ذو الخمس) على الراست Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نواثر (ذو الخمس) على الكردان Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le kirdane



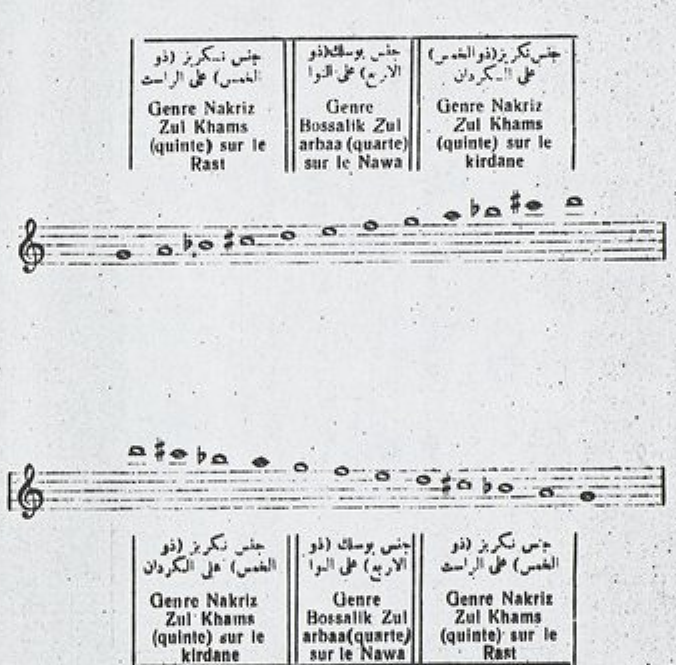


جنس نواثر (ذو الخمس) على الكردان Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le Kirdane	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نواثر (ذو الخمس) على الراست Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le Rast



مقام نكريز

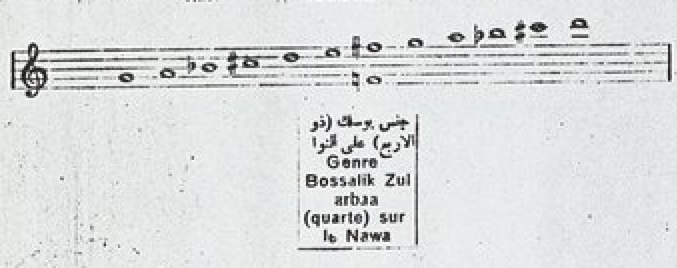
Maqam Nakriz



مقام بسنديده

Maqam Bassandidah

جنس نكريز (ذو الخمس) على الراست	جنس راست (ذو الاربع) على النوا	جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane
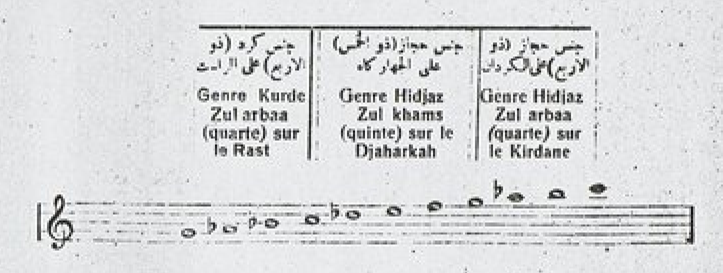




جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان	جنس راست (ذو الاربع) على النوا	جنس نكريز (ذو الخمس) على الراست
Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Rast



مقام طرز نوين

Maqam Tarz Nawine



جنس كرد (ذو الاربع) على الراست Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	جنس حجاز (ذو الاربع) على الكردان Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane



جنس كرد (ذو الاربع) على الكردان Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه GenreHidjazZul Khams (quinte) sur leDjaharkah	جنس كرد (ذو الاربع) على الراست Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast

مقام رهاوي

Maaqm Rahawi

جنس راست (ذو الخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	جنس راست (ذو الاربع) على النوا Genre Rast Zul arbâa (quarte) sur le Nawa	جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul Khams (quinto) sur le kirdane

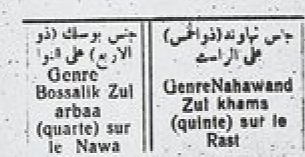


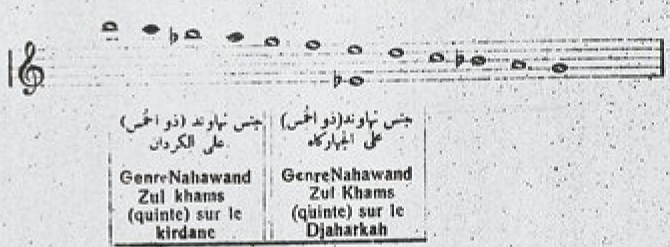
جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane	جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا Genre Naha-wand Zul arbaa(quarte) sur le Nawa	جنس راست (ذو الخمس) على الراست Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast



Maqam Nahawand Kabir







مقام زنكلاه

Maqam Zangulah

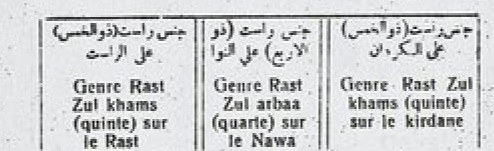
جنس حجاز (ذو الاربع) على الراست Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Rast	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Kirdane

جنس بوسلك (ذو الاربع) على المحير Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

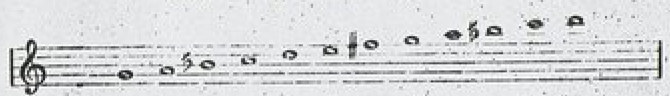
جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le kirdane	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	جنس حجاز (ذو الاربع) على الراست Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Rast

مقام كردان مصرى

Maqam Kirdane Masri



جنس راست (ذو الخمس) على الراست	جنس راست (ذو الاربع) على النوا	جنس راست (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane



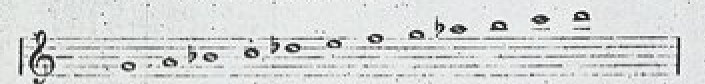


جنس راست (ذو الخمس) على الكردان	جنس راست (ذو الاربع) على النوا	جنس راست (ذو الخمس) على الراست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

مقام نهاوند مرصع (سنبله نهاوند)

Maqam Nahawand Mourassaa (Sounboulah Nahawande)

جنس نهاوند (ذو الاربع) على الراست	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) (sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Kirdane





جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس نهاوند (ذو الاربع) على الراست
Genre Hidjaz zul Khams (quinte) sur le kirdane	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Rast

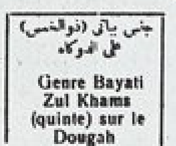
المقامات التي تستقر على درجة الدوكاه

Maqamat ayant comme tonique la note Dougah



مقام بياتي

Maqam Bayati

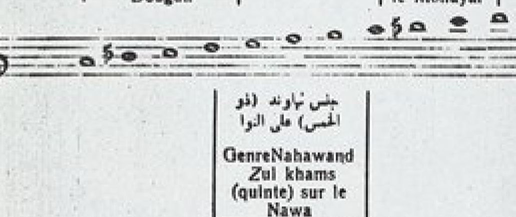


جنس بياتي (ذوالخمس) على الدوكاه

Genre Bayati Zul Khams (quinte) sur le Dougah

جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير

Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

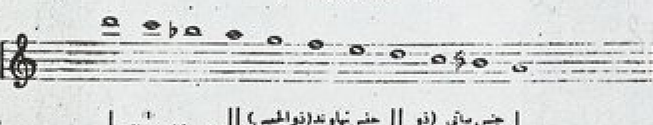


جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا

GenreNahawand Zul khams (quinte) sur le Nawa

جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه

Genre Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah



جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه

Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

جنس نهاوند (ذوالخمس) على النوا

GenreNahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa

جنس نهاوند (ذو الاربع) على المحير (1)

Genre NahawandZul arbaa(quarte) sur leMohayar

(٢) او جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير

(1) Ou Genre Bayti Zul arbaa (quarte) sur le mohayar

مقام دلنيشين

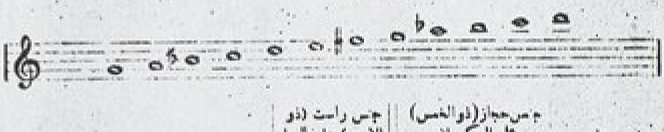
Maqam Dilnicheine

جنس راست (ذوالخمس) على الراست

Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Rast

جنس صبا (ذو الاربع) على الحسيني

Genre Saba Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny



جنس راست (ذو الاربع) على النوا

Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

جنس حجاز (ذوالخمس) على الكردان

Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Kirdane



جنس راست (ذوالخمس) على الكردان

Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le kirdane

جنس بوسليك (ذو الاربع) على النوا

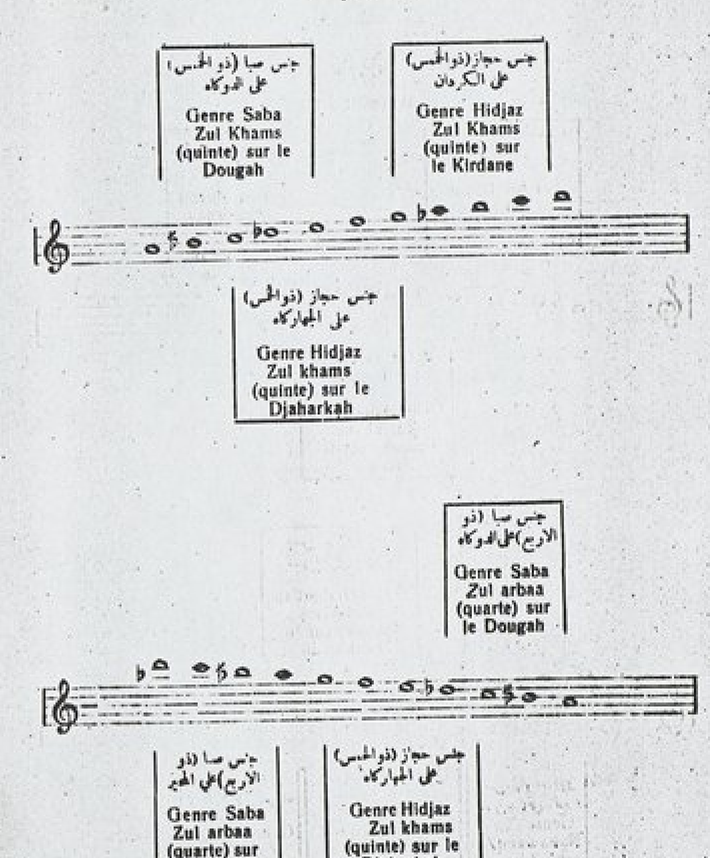
Genre Bos-salik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

جنس راست (ذوالخمس) على الراست

Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast



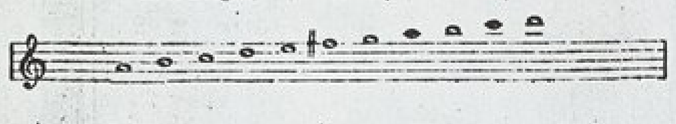
Maqam Saba



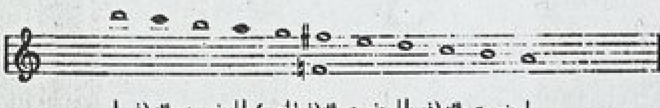
مقام عشاق مصرى

Maqam Ouchaq Masri





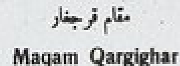




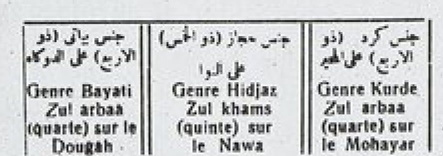
جنس بوسلك (ذو الاربع) على المحير
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

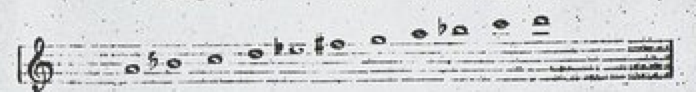
جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا
Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa

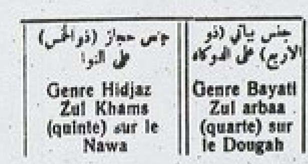
جنس بوسلك (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah



Maqam Qargighar



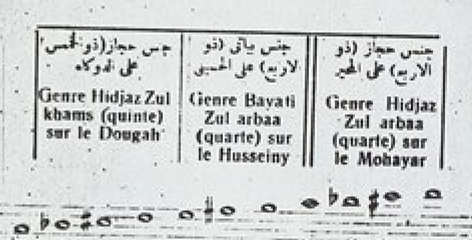


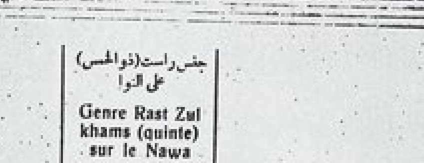




مقام حجاز

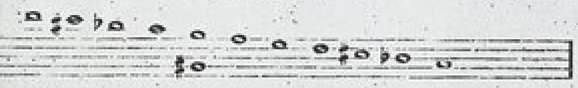
Maqam Hidjaz





جنس بوسليك (ذو الخمس) على النوا

Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa



جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير

Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

جنس حجاز (ذو الاربع) على الحسيني

Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny

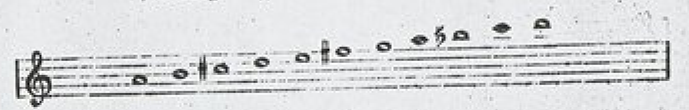
جنس حجاز (ذو الاربع) على الدوكاه

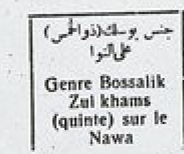
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah
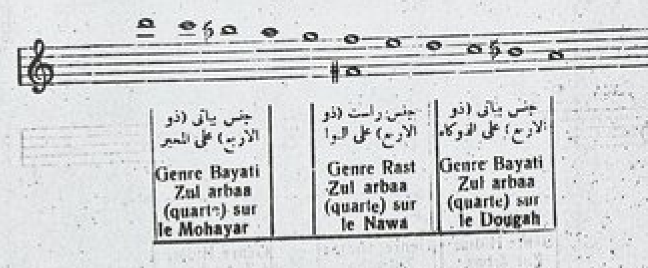
مقام أصفهان

Maqam Asfahane





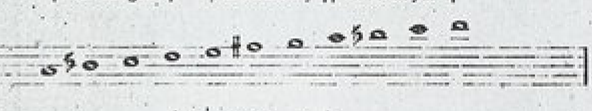




مقام حسيني

Maqam Husseiny

جنس بياتي (ذو الأربع) على الدوكاه	جنس بياتي (ذو الأربع) على الحسيني	جنس بياتي (ذو الأربع) على المحير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

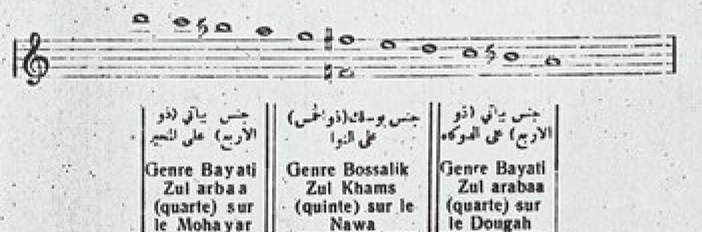


جنس راست (ذو الخمس) على النوا

Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa

جنس راست (ذو الخمس) على النوا

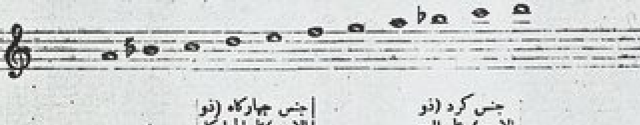
Genre Kurde Zul khams (quinte) sur le Nawa



مقام عجم

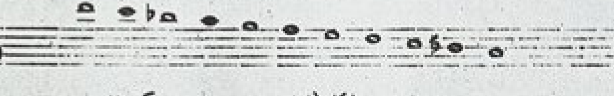
Maqam Ajam

جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم Genre Ajam Zul Khams (quinte) sur le Ajam



جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الجهاركاه Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah	جنس كرد (ذو الاربع) على المحير Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

جنس عجم (ذو الخمس) على العجم Genre Ajam Zul Khams (quinte) sur le Ajam	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah



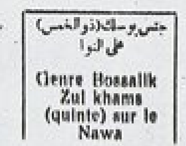
جنس كرد (ذو الاربع) على المحير Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الجهاركاه Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah
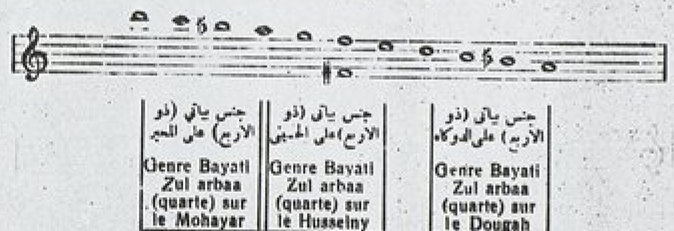
مقام محير

Maqam Mohayar



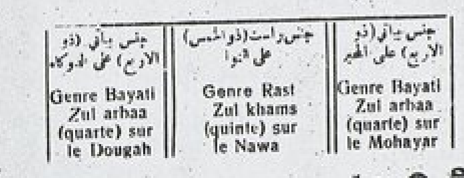


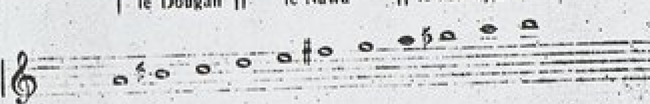




مقام طاهر

Maqam Tahir







مقام عرضبار

Maqam Arzbar

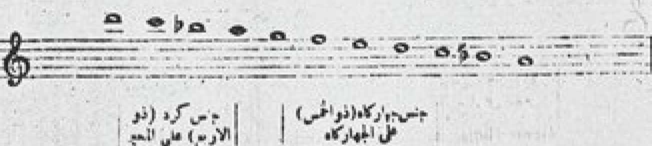
جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

جنس راست (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane

جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه
Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Bayati Zul arbâa (quarte) sur le Dougah

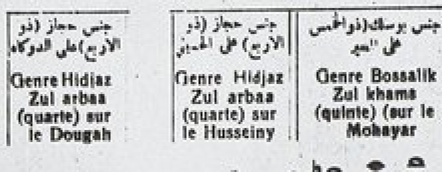


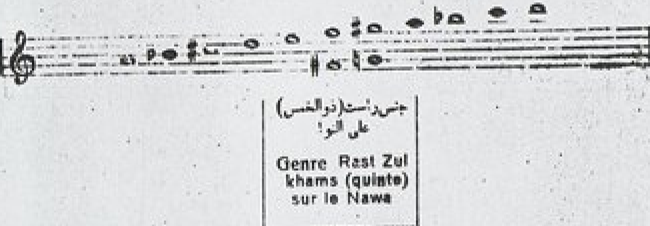
جنس كرد (ذو الاربع) على المحير
Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه
Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah



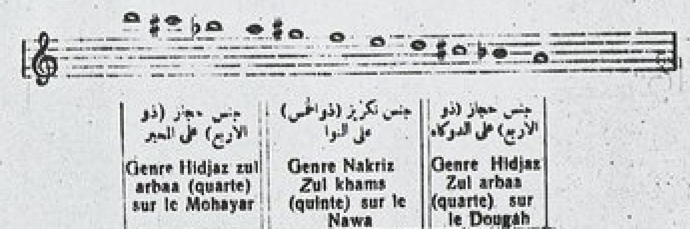
Maqam Chahnaz





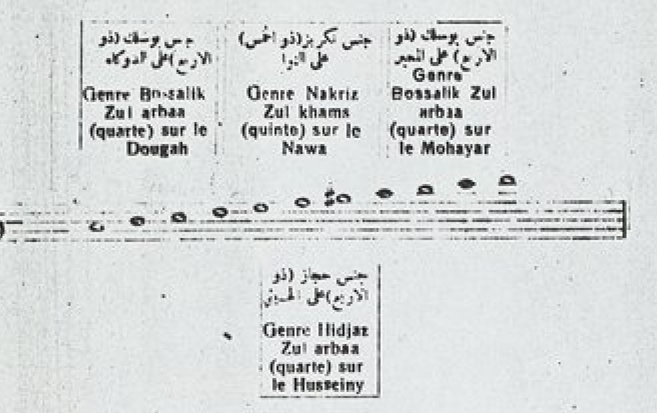
جنس حجاز (ذو الأربع) على الحسيني

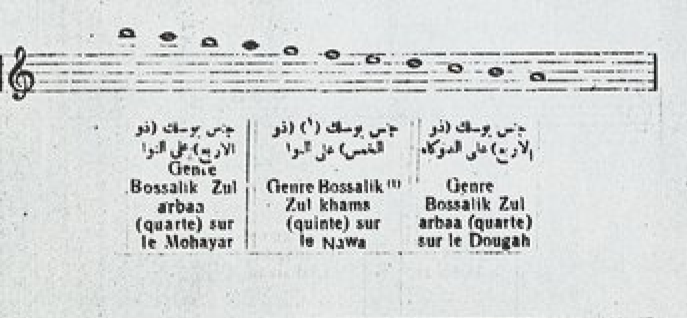
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny



مقام بوسلك

Maqam Bossalik
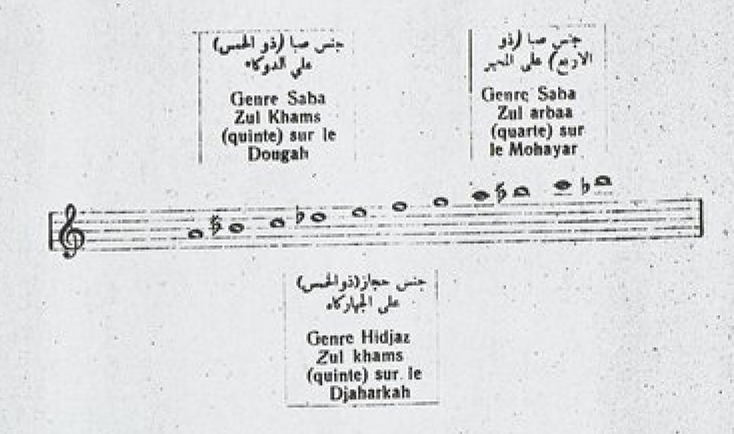




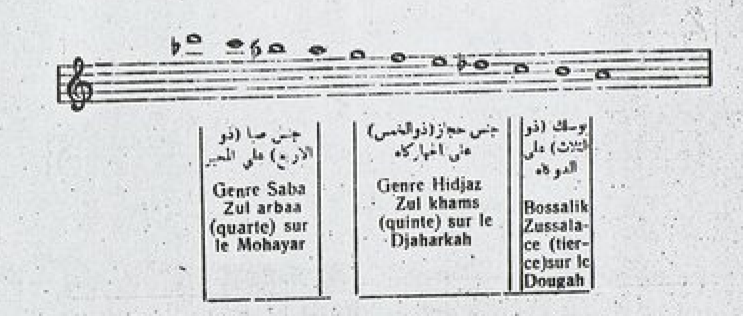
(١) او جنس راست (ذو الخمس) على النوا مستبدلا العجم بالأوج

(1) Ou Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa en remplaçant Fa ♮ (Ajam) par Fa ♯ (Awge)

مقام صبا بوسلك

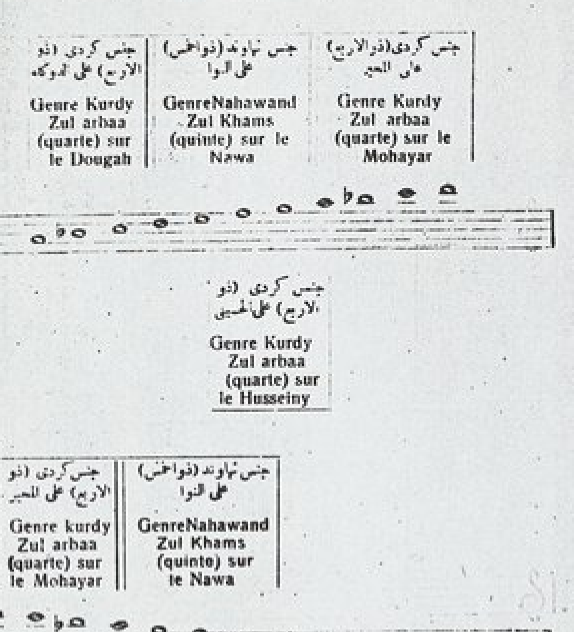
Maqam Saba Bossalik

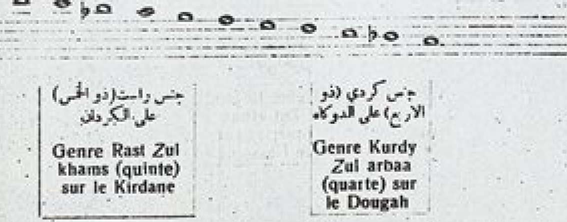




مقام كردي(١)

Maqam Kurdy(1)



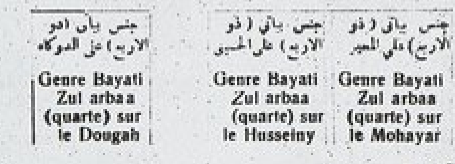


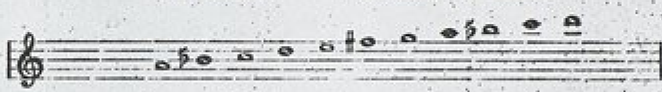
(١) يقال كردي او كرد

(1) Oudit kurdy ou kurde.

مقام حسيني كلعزار

Maqam Husseiny Gul Izar







(١) او جنس حجاز (ذو الخمس) على النوا

(1) On Genre Hidjaz zul Khams (quinte) sur le Nawa

المقامات التي تستقر على درجة السيكاه

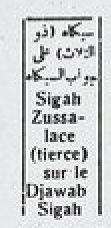


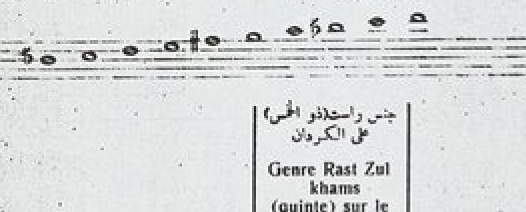
Maqamat ayant comme tonique la note Sigah

مقام سيكاه

Maqam Sigah



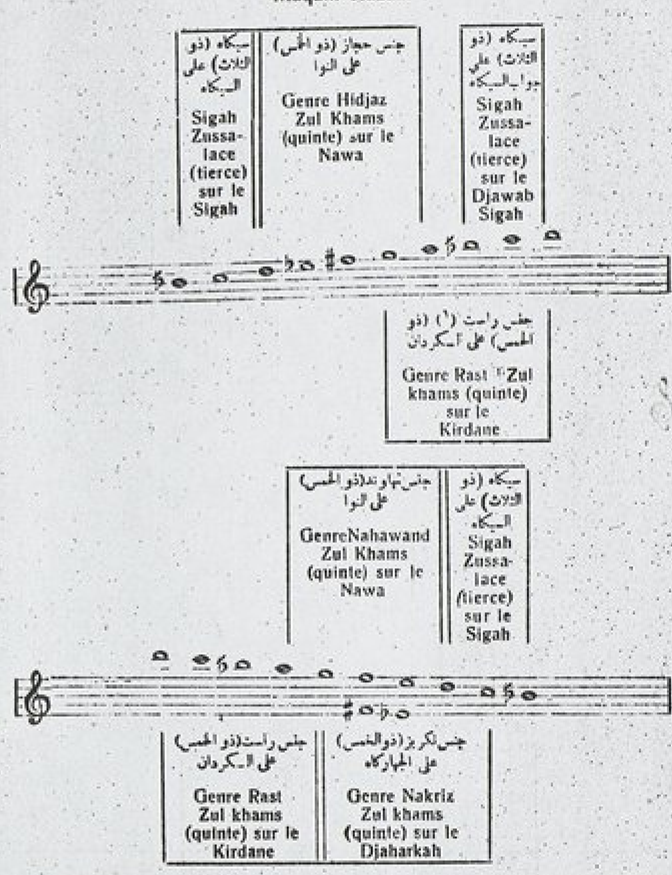






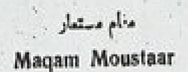


Maqam Huzam

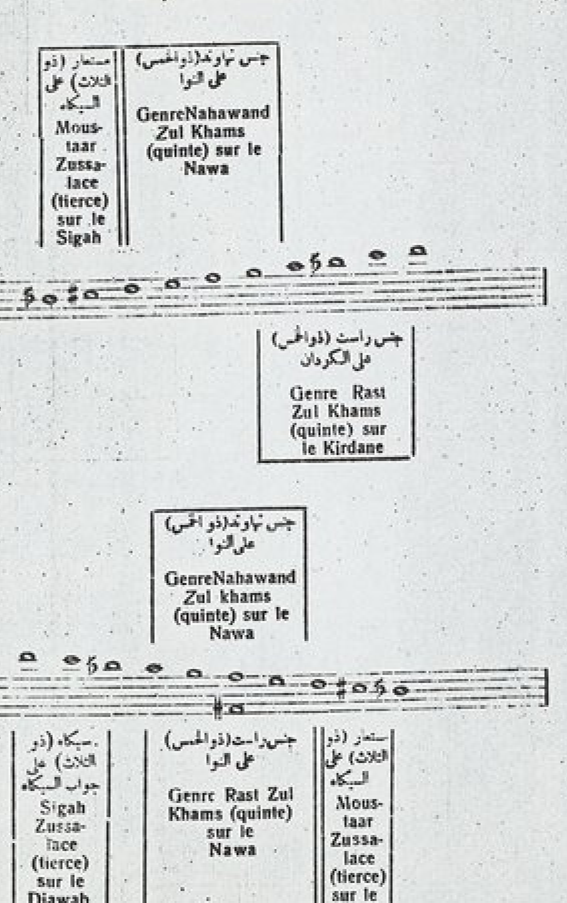


(١) او جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان

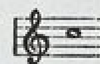
(1) Ou genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le kirdane



Maqam Moustaar



المقامات التي تستقر على درجة الجهاركاه



Maqamat ayant comme tonique la note Djaharkah

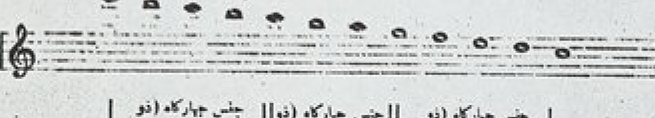
مقام جهاركاه

Maqam Djaharkah

جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الكردان Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على جواب الجهاركاه Genre Djaharkah Zul khams (quiute) sur le Djawab Djaharkah



جنس بوسليك (ذو الاربع) على الكردان Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane

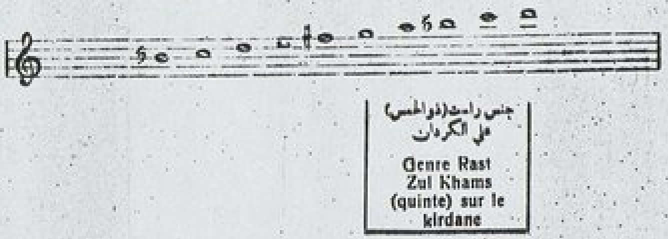


جنس جهاركاه (ذو الخمس) على جواب الجهاركاه Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le DjawabDjaharkah	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الكردان Genre DjaharkahZul arbaa (quarte) sur le Kirdane	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

مقام مايه

Maqam Mayah







المقامات المستعملة فى المغرب
وخاصة فى تونس (١)

Maqamat employés chez les Maures et spécialement en Tunisie (1)
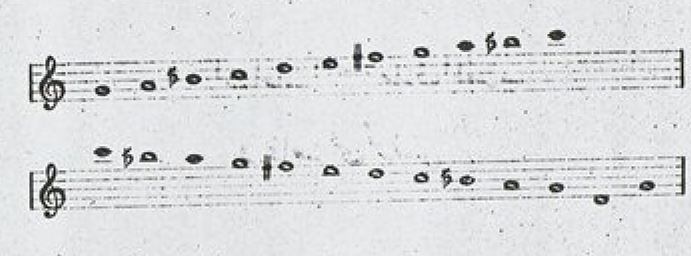
---

(١) انظر محضر الجلسة السابعة عشر من لجنة المقامات والايقاع والتأليف

(1) Voir Procès-verbal du 17e. Séance de la Commission des modes, des rythmes et de la composition.

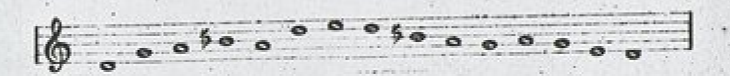
طبع (١) الذيل

Tab'a (1) Ezzeil



طبع راست عبيدي

Tab'a Rast Abidi

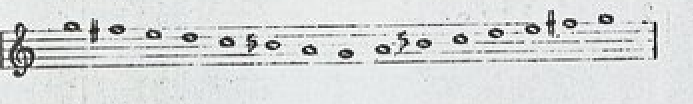


(١) المقام يسمى بتونس « طبع »

(1) A Tunis, le maqam est appelé « Tab'a »

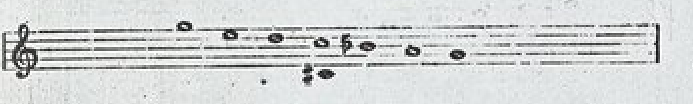
طبع استهلال الذيل

Tab'a Istihlal Ezzeil



طبع را ست الذيل

Tab'a Rast Ezzeil



طبع مجنب الذيل (١)
Tab'a Mougannab Ezzeil (1)

طبع العراق
Tab'a El Iraq

(١) ويسمى الآن براني راست الذيل

(1) On l'appelle maintenant Barrani Rast Ezzeil

طبع الشرقي (١)
Tab'a El Charqy (1)

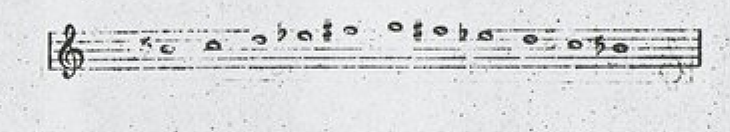
طبع السيكاه
Tab'a El Sigah

(١) ويسمى الآن انقلاب العراق

(1) On l'appelle maintenant Inqilab El Iraq

طبع انقلاب السيكاه

Tab'a Inqilab El Sigah



طبع الحجاز (١)

Tab'a El Hidjaz



(1) On l'appelle Zidane et Osboeine

(١) ويسمى زيدان وأصبعين

طبع الاصبهان

Tab'a El Asbahane

طبع الحسين

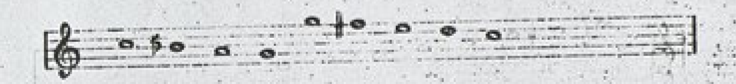
Tab'a El Husseine

طبع الحسين اصل

Tab'a El Husseine Asl

طبع المزموم

Tab'a El Mazmoum



طبع عراق العجم

Tab'a Iraq El Ajam

طبع المايه

Tab'a El Mayah

طبع الرمل

Tab'a El Ramal



طبع رمل المايه

Tab'a Ramal El Mayah



٣ – لجنة السلم الموسيقى

التقرير العام

أخذت اللجنة فى مباشرة أعمالها بالاجابة عن السؤال الأول من برنامج مباحثها، وهو بحث التجارب التى أجريت لاثبات مقادير الأبعاد السبعة للسلم الأساسى ، ولاثبات قيمة الأربعة والعشرين صوتا التى يتكون منها السلم العام للموسيقى العربية .

وقد أدلى فى بادئ الأمر بعض حضرات الأعضاء بآرائهم من الناحية النظرية ، ثم أجريت تجارب عدة لقياس بعض أبعاد السلم فكانت النتيجة من الناحية العلمية لا تبعث على الرضاء ، وقد استمعت اللجنة بعض الدواوين وبعض مقطوعات من السلم المصرى من فريق من الموسيقيين الذين استدعتهم لهذا الغرض فوافقوا على انطباقها على المقامات الشائعة فى الموسيقى المصرية فى الوقت الحاضر .

ثم أجريت هذه التجربة نفسها فيما يختص بالسلم الموسيقى فى الموسيقيين السورية والتركية فكانت إجابة الموسيقيين المصريين أنها لا ترتاح إليها آراؤهم ، وعلى الأخص مقام السيكاه الذى لوحظ أنه أعلى مما يجب.

ولما كانت مهمة هذه اللجنة قائمة على تقدير أبعاد السلم الموسيقى بالوسائل العملية الدقيقة ، لا بمجرد بحثها من الوجهة النظرية ، قررت اللجنة تأليف لجنة فرعية من عدد محدود من الأعضاء يضم اليهم بعض الموسيقيين المشهود لهم بالكفاية الفنية ودقة السمع لتجرى أبحاثها فى جو هادئ . وقد بدأت هذه اللجنة أعمالها بأن طلبت من حضرة مصطفى رضا بك أن يصلح قانونه طبقا لأبعاد السلم الموسيقى الأساسى ، ثم قارن هذه الأبعاد الأستاذ محمود على فضل أفندى بجهاز الصونومتر وطول وتره متر وهو من الأسماء لتجنب اختلاف الأصوات بعد ضبط أصوات النغمات والوثوق من انطباقها على أصوات مقامات القانون بمعونة الموسيقيين الحاضرين ، وقد استصوبت اللجنة أن تجرى التجربة على الصونومتر ، كما أن اللجنة كانت دائما تتحقق من تطابق مطلق الوتر فى الصونومتر لأساس المقام فى القانون قبل كل تجربة ، وقد استنفدت هذه التجارب الدقيقة نحو سبع جلسات طويلة ، وقد استلزم قياس بعض الأبعاد على مختلف المقامات تكرار التجربة أكثر من عشر مرات .

وقد قيست الأبعاد السبعة للسلم الأساسى كما قيست بعض الأبعاد الفرعية . أما فيما يختص بباقى الأبعاد فقد وافق الموسيقيون على مطابقتها للأبعاد السابق تقديرها من قبل ، ولهذا اكتفت اللجنة باقرار مقاديرها.

إن الأرقام المعطاة من اللجنة تعبر عن قياس الجزء المهتز من الوتر مقدرا بالمليمتر ومستخلصا من متوسط مجموع التجارب التى أجريت ، وبهذا الطريق أمكن اللجنة تفادى الاختلافات الفردية الناشئة عن عوامل التعب أو العوامل الشخصية الأخرى أو التباين الطبيعى بين مختلف الأفراد فى قوة إحساس السمع وفى ملكة التقدير مما يعبر عنه بالمعادلة الشخصية .

وقد دلت التجربة على أن قوة التقدير لدى الموسيقيين تكون فى أحسن حالات الاحساس السمعى عن مسافة مقدارها $\frac{١}{٢٠٠٠}$ تقريبا من مطلق الوتر الكامل .

وقد عمل للنتيجة الختامية لهذه التجارب بيان مرافق لهذا التقرير يحتوى على السلم العربى المصرى المكوّن من أربعة وعشرين بعدا .

وقد ذكرت اللجنة بجانب هذا أبعاد السلم المعتدل اللوغاريتمى بنسبة $\sqrt[٢٤]{٢}$ كما دوّنت أيضا مقادير أبعاد السلم الطبيعى وذلك بقصد الموازنة بين مقادير أبعاد هذه السلالم الثلاثة ومقارنة بعضها ببعض .

وقد اتخذت اللجنة أساسا للتقدير طبقة (لا) بديابازون عدد ذبذباته ٤٣٥ ذبذبة وهو ما عدته مطابقا لمقام الحسينى .

وللاجابة عن السؤال الثانى من البرنامج وهو :

" إذا قسم الديوان إلى أربعة وعشرين بعدا متساويا لوجود علاقة ثابتة بينها ، فهل تتغير أصوات المقامات لدرجة تفقدها صفتها المميزة لها ؟ "

رأت اللجنة أن تصلح مقامات القانون على حسب السلم المعتدل مع مراعاة تقدير هذه الأبعاد بالحساب اللوغاريتمى على الصونومتر، وقد روعى إجراء عملية التصليح من غير حضور الموسيقيين ، ثم استدعت اللجنة كلا منهم على انفراد وأسمعتهم السلم وبعض مقطوعات صغيرة ، فكانت إجاباتهم صريحة فى عدم مطابقة أصوات هذا السلم للموسيقى المصرية ، ثم أعيدت التجربة على أبعاد السلم الطبيعى مع مراعاة تعديل الـ " مى " الطبيعية بالسيكاه والـ " سى " الطبيعية بالأوج فكانت النتيجة مماثلة لما تقدمها ، ولذا يلزم رفض السلم المعتدل والسلم الطبيعى والتمسك بالسلم المصرى الذى قيست أبعاده بما يستطاع من الدقة .

أما فيما يختص بمقامات كل من السلم التركى والسورى والعراقى فيجب بقاؤها على حالها بسيكاتها وأوجيها المرتفعين .

ومن المحتمل أننا لو أعدنا هذه التجربة السابقة بعد إصلاح القانون طبقا لأبعاد صفى الدين لوجدنا اختلافا قليلا ، ولكنه كاف لأن تنفر منه الآذان المرهفة .

ويمكن تلخيص الاجابة عن السؤالين الأولين فيما يأتى :

إننا نواجه رأيين متباينين تباينا كبيرا :

الأول — إن إلزام الموسيقيين الذين اعتادوا سلما وليد التقاليد المتواترة قد ثبت نجاحه بما حازه من الاقبال ، أن يتبعوا سلما زائفا يعد فى الوقت الحاضر سابقا لأوانه وبعيدا عن جادة الصواب .

اعتراض — لم يقتنع بعض الأعضاء بصحة التجارب التى أجرتها اللجنة الفرعية معتبرين أن الأرقام التى نتجت عن هذه التجارب لم تكن متطابقة فى كل تجربة بل وجدت بينها فروق .

الاجابة — وردا على ذلك نقول إن التجارب الآنفة الذكر أجريت بأقصى ما يمكن من العناية ، وبغض النظر عن أن جهاز الصونومتر لم يبلغ من الدقة الدرجة المطلوبة، نرى أن النتائج مع ذلك كانت قريبة جدا من الصحة ، وأن ماشوهد من الفروق الطفيفة بين تقدير أذن وأخرى إنما يرجع إلى عوامل طبيعية تختص بوظيفة السمع من الناحيتين الفسيولوجية والنفسية كما هى الحال فى وظيفة العين وغيرها من أعضاء الحس الأخرى . ولما كانت جميع التجارب الفسيولوجية والبيولوجية تدل على وجود مثل هذه الفروق ، كان خير وسيلة للحصول على أقرب النتائج للصحة أن تكرر التجارب ثم يستخلص متوسطها .

اعتراض ثان — تعليم هذا السلم يعتبر غير قائم على أسس وقواعد .

الاجابة — ولو أن هذا التعليم غير قائم على قواعد فان نتائجه ليست سيئة جدا إذا نظرنا إلى عدد الفرق التى تعزف نفس الموسيقى ، على أنه من السهل ضبط هذا السلم بمجموعة من (الديابازونات) إن لم يوجد (بيانو) .

اعتراض ثالث — ليست الأبعاد متساوية فى مختلف المقامات .

الاجابة — لم يذكر لنا بالنسبة لمصر إلا مقام واحد له بعدان مختلفان ، وهذان البعدان مذكوران فى الجدول الملحق ، وحتى إذا كانت الأبعاد التى من هذا النوع كثيرة فلن تزال تلك الفروق الصغيرة موجودة فى كل سلم من ذى الأربعة والعشرين مقاما إلا إذا أريد توحيد الشكل فى جميع المقامات .

الثانى — يجب استعمال السلم المعتدل لأنه يسهل تعليم الموسيقى ويساعد على تطورها فى سبيل التوزيع .

اعتراض — إن الموسيقيين المصريين لايقبلونه وسواء لدى المتعلمين أن يتلقوا هذا السلم أو ذاك ، على أن التوزيع الموسيقى ذات أرباع الأصوات سيكون دائما صعبا مهما كانت قيمة هذه الأرباع . وهذا فن جديد يجب إنشاؤه .

الاجابة — الغرض إعداد الموسيقى العربية المستقبل .

الثالث — وهناك رأى ثالث يريد التوفيق بين الاثنين ويرى أن يستعمل الفنيون السلم المتواتر ويختار التعليم السلم المعتدل .

ويعترض على هذا بأن هذا السلم الثانى يربك الأمور ، وقد يفسد حاسة السمع الموسيقية عند التلاميذ بحيث يختل أحدهما الآخر إن قريبا وإن بعيدا .

الاجابة — من الموسيقيين من يقدر الموسيقى الشرقية والغربيـة وينتقل بسهولة بين الواحدة والأخرى .

وكان ثالث الأسئلة الموجهة إلى اللجنة : البحث فيما إذا كان فى الإمكان تسهيل تسمية الأصوات التى يتألف منها الديوان العربى ؟

وأعلن جميع الأعضاء الحاضرين أنه لا وجه لتغيير هذه الأسماء التاريخية والمستعملة عمليا سواء أ كان ذلك فى الأصوات أم كان فى المقامات .

وكان السؤال الرابع : ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الإيقاع ؟

تكتب الموسيقى من زمن بعيد بنفس طريقة كتابة الموسيقى الأوربية ما عدا علامات الديز والبيمول التى تمثل أرباع الأصوات فانها تختلف قليلا . واتفق الأعضاء الحاضرون فى اللجنة على اختيار النظام الذى يستعمله كل من المسيو سترن عن المسيو جراس ومتحف الأصوات بباريس ومعهد الكلام بجامعة باريس وهو ثلاث ديزات ، فى الأولى خط عمودى[1] وفى الثانية خطان[2] وفى الثالثة ثلاثة خطوط[3] .

ومن بيمول معكوسة[4] ، و بيمول عادى[5] ، و بيمول ذى خط رأسى عن يساره[6] التعبير عن ثلاثة أرباع المقام .

---

(1) ♯ ارفع الصوت ¼ درجة ...
(2) ♯ » » ½ »
(3) ♯ » » ¾ »
(4) ♭ تخفض الصوت ¼ »
(5) ♭ » » ½ »
(6) ♭ » » ¾ »

ومن المعروف أن هذه الأرباع تقريبية فيما عدا السلم المعتدل، ولما كانت الموسيقى تكتب من اليسار إلى اليمين واللغة العربية تكتب من اليمين إلى اليسار وجب تغيير اتجاه كتابة إحداهما عند الغناء بالألفاظ ، ورأت اللجنة أن الموسيقى المكتوبة من اليمين إلى اليسار صعبة القراءة جدا ، بينما الألفاظ العربية يمكن قراءتها فى الاتجاهين ولا سيما إذا كان النص العربى العادى مطبوعا على حدة فى إحدى صحائف القطعة وهو المتبع الآن . ويضم بعض المؤلفين إلى الكلمات العربية تحت العلامات الموسيقية كتابتها بحروف لاتينية .

وبقى موضوع الإيقاع وهو مجموع من التوقيعات تكون أحيانا قوية وأخرى ضعيفة يجب سماعها فى خلال نغمة الفرقة (الأوركستر) وليس الإلقاء مقيدا بطبيعة الحال ومهما تعقدت الإيقاعات بسبب كثرتها أو أبعاد توقيعاتها فان من الممكن إرجاعها إلى أقيسة أوربية ، على أن يتغير القياس فى بعضها خلال زمن الايقاع . وعلى هذا كان من الممكن الاحتفاظ بالأرقام الأوربية ٣/٤ و ٦/٨ و ٩/٨ الخ كما هو متبع .

وانه أقرب إلى العربية وأكثر استرعاء لنظر الموسيقيين الأوربيين أن تستعمل أيضا العلامات المتفق عليها فوق الأصوات ،وهى شرطة للتك أى الصوت القوى"، وعلامة مستديرة للتم أى الصوت الضعيف وكذلك لفروع أقسامها . ويشار إلى الحركة دائما بالألفاظ الأوربية Andante, Presto, Allegro الخ وكذا رقم المترونوم (Metronome) وبقية العلامات الكلاسيك مستعملة أيضا .

وانه لمن الخطأ أن نزعم أن هذه النتائج الخاصة بالسؤالين الأخيرين قد اختيرت بالاجماع دون جدال، فقد قامت خلافات لا يمكن التوفيق بينها كما حدث فى موضوع السلم ومن المحتمل أن تتضح بعد قليل عند التصويت فى المؤتمر ما

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
أميل عريان	كولانجيت

جدول مرافق التقرير العام لجنة السلم الموسيقى

السلم المصرى (تقرير اللجنة الفرعية للسلم)	السلم المعتدل	السلم الطبيعى	أبعاد قديمة	السلم العربى (أحمد أمين الديك أفندى)
١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١
٩٧١٢	٩٧١٩		٩٧٢٤	١٠٢٤/١٠٥٣
٩٤٧٨	٩٤٣٩		٩٤٩٣	٢٤٣/٢٥٦
٩١٧٥	٩١٧٠		٩١٦٦	١١/١٢
٨٩١٠	٨٩٠٩	٨٨٨٨ (٨/٩)	٨٨٨٩	٨/٩
٨٦٩٦	٨٦٥٩		٨٧٠٧	١٢٨/١٤٧
٨٤٤٥ ؛ ٨٣٨٠	٨٤٠٩		٨٤٣٧	٢٧/٣٢
٨٦٧٥	٨١٧٠		٨١٤٨	٢٢/٢٧
٧٩٧٨	٧٩٣٧	٨٠٠٠ (٤/٥)	٨٠٠٠	٤/٥
٧٧٤٨	٧٧١٢		٧٧٧٧	٧/٩
٧٥٠٠	٧٤٩٢	٧٥٠٠ (٣/٤)	٧٥٠٠	٣/٤
٧٣٢٠	٧٢٧٩		٧٢٩١	٣٥/٤٨
٧١١١	٧٠٧٢		٧١١٩	٧٢٩/١٠٢٤
٦٨٨١	٦٨٧٠		٦٩١٣	٥٦/٨١
٦٦٦٦	٦٦٧٥	٦٦٦٦ (٢/٣)	٦٦٦٦	٢/٣
٦٥٢٤	٦٤٨٥		٦٥٣٠	٣٢/٤٩
٦٣١٠ ؛ ٦٢٧٠	٦٣٠٠		٦٣٢٨	٨١/١٢٨
٦١١٦	٦١٢١		٦١١١	١١/١٨
٥٩٤٠	٥٩٤٧	٦٠٠٠ (٣/٥)	٥٩٢٥	١٦/٢٧
٥٧٨٩	٥٧٧٨		٥٧٦٩	١٥/٢٦
٥٥٨٠	٥٦١٣		٥٥٥٥	٥/٩
٥٤٥٠	٥٤٥٣		٥٤٥٤	٦/١١
٥٣٢٠	٥٢٩٨	٥٣٣٣ (٨/١٥)	٥٣٣٣	٨/١٥
٥١٢٠	٥١٤٧		٥١٤٢	١٨/٣٥
٥٠٠٠	٥٠٠٠	٥٠٠٠ (١/٢)	٥٠٠٠	١/٢

محضر جلسات اللجنة الفرعية لجنة السلم الموسيقى

(من ١٩ الى ٢٤ من مارس سنة ١٩٣٢)

عقدت اللجنة الفرعية المؤلفة برياسة الأب كولانجيت وعضوية حضرات : مصطفى بك رضا ، والبارون كارادى فو ، والشيخ درويش الحريرى ، وداود حسنى أفندى ، وجميل أفندى عويس ، ومحمود على فضل أفندى ، سبع جلسات — وقد بدئ بقياس أبعاد مقام الراست من قانون مصطفى بك رضا على أحد أوتار أكتوكورد الأستاذ نجيب نحاس ، فلوحظ تضارب فى بعض النتائج ، لا سيما الكردان الذى هو جواب الراست ، إذ وجد على مسافة تخالف كثيرا رقم ٥٠ (الذى هو نصف وتر الأكتوكورد) فعدل عن استعماله ، وتقرر الاستعانة بصونومتر أميل عريان أفندى ، على أن يسوى على أحد أوتار القانون . وقد أجريت تجربة تمهيدية سريعة لبيان صلاحية هذا الصونومتر ، وضبط مطلق وتره ، وطوله ١٠٠ سنتيمتر على صوت الراست ، ووجد أن طول ٧٥ سنتيمترا يعطى الجهاركاه ، وطول ٥٠ سنتيمترا يعطى الكردان ، وبعد ذلك أجريت عدة تجارب فى جلسات متعاقبة لضبط أبعاد مقام الراست طبقا لمصطلح مصطفى بك رضا ، و بموافقة الأساتذة الموسيقيين المحترفين ، فكان متوسط الأبعاد التى توصلت إليها اللجنة هى :

راست	١٠٠
دوكاه	٨٩,١٠
سيكاه	٨١,٧٥
جهاركاه...	٧٥
نوا	٦٦,٦٦
حسينى	٥٩,٤٠
عراق	٥٤,٥٠

وعند غياب بعض حضرات الأساتذة الموسيقيين ، كان يسمح بحضور الأستاذ منصور أفندى عوض أو الأستاذ سامى أفندى الشوا لأخذ رأيهما فى ضبط الأصوات .

ثم سوى قانون مصطفى بك رضا على مقام النهاوند فكانت النتيجة كما يلى :

كرد ٨٤,٤٥

حصار ٦٣,١٠

عجم ٥٥,٨٠

ثم سوى القانون على مقام الحجاز فكانت النتيجة كما يلى :

حصار ٦٢,٧٠

نيم ماهور ٥٣,٢٠

كرد ... ... ٨٣,٨٠(*)

ويتبين من هــذا أن صوتى الكرد والحصار فى نغمة الحجاز يختلفان عن الكرد والحصار العاديين . ثم جرت المذاكرة بين حضرات الأساتذة الموسيقيين فى كيفية الحصول على الأصوات الباقية فى السلم المصرى، فاستقر الرأى على إيجادها رياضيا بمقتضى القواعد الآتية :

نيم زيركوله — البعد بين النيم زيركوله والدوكاه ، يساوى البعد بين الدوكاه والسيكاه .
زيركوله — « الراست والزيركوله ، يساوى البعد بين الدوكاه وكرد النهاوند .
تك زيركوله — « « والتك زيركوله ، يساوى البعد بين الدوكاه والسيكاه .
نيم كرد — « النيم كرد والزيركوله « « « « «
نيم بوسه لك — « « والنيم بوسه لك، يساوى البعد بين الدوكاه والسيكاه .
بوسه لك — « الكرد والبوسه لك « « « « «
نيم حجاز — « النيم بوسه لك والنيم حجاز « « « « «
حجاز — « الدوكاه والحجاز ، يساوى البعد بين النوا والنيم ماهور .
تك حجاز — « الجهاركاه والتك حجاز ، يساوى البعد بين الدوكاه والسيكاه .
نيم حصار — « الحجاز والنيم حصار « « « « «
تك حصار — « النوا والتك حصار « « « « «
نيم عجم — « الحصار والنيم عجم « « « « «
ماهور — « العجم والماهور « « « « «

(*) وضع هذا الرقم حسابيا باعتبار أن البعد بين الدوكاه والكرد يساوى البعد بين النوا والحصار.

وقد قام محمود على فضل أفندى بإجراء حساب هذه الأصوات فكانت قيمة أبعاد الأصوات فى السلم المصرى المعدل كالآتى :

راست	١٠٠٠٠	تك حجاز	٦٨٨١
نم زيركوله	٩٧١٢	نوا	٦٦٦٦
زيركوله	٩٤٧٨	نيم حصار	٦٥٢٤
تك زيركوله	٩١٧٥	حصار	٦٣١٠
دوكاه	٨٩١٠	تك حصار	٦١١٦
نيم كورد	٨٦٩٦	حسينى	٥٩٤٠
كورد	٨٤٤٥	نيم عجم	٥٧٨٩
سيكاه	٨١٧٥	عجم	٥٥٨٠
نيم بوسه لك	٧٩٧٨	أوج	٥٤٥٠
بوسه لك	٧٧٤٨	نيم ماهور	٥٣٢٠
جهاركاه	٧٥٠٠	ماهور	٥١٢٠
نيم حجاز...	٧٣٢٠	كردان	٥٠٠٠
حجاز	٧١١١		

وبعد ذلك اقترح الأب المحترم كولانجيت أن يسوى قانون مصطفى بك رضا على مقام الراست مقتضى أبعاد السلم المقسم إلى أربعة وعشرين ربعا متساوية، لاستطلاع رأى حضرات الموسيقيين المحترفين فيما إذا كان التصليح يروقهم مع بيان مواضع النقص والزيادة. وبعد إتمام التصليح استدعى حضرات جميل أفندى عويس، ومنصور أفندى عوض والأستاذ محمد فتحى ، والشيخ درويش الحريرى ، وسامى أفندى الشوا . كل على انفراد، لأخذ رأيه فى هذه الأصوات. وكان مصطفى بك رضا قد عارض هذه الفكرة مقدما. وكانت النتيجة أن وافق الأستاذ منصور عوض موافقة عامة على التصليح ، ولكن قرر الباقون بالإجماع زيادة صوتى السيكاه والعراق قليلا ، وبالأغلبية على زيادة صوت النوا كثيرا . وقد روعى عمل مراجعة عامة من حين لآخر بين أصوات الصونومتر والقانون للتأكد من عدم حدوث أى تغيير. وقد اقترح محمود على فضل أفندى إجراء نفس التجربة على السلم الطبيعى ، أى يصلح مقام الراست أيضا لمقتضى السلم الطبيعى ، ويستطلع رأى حضرات الموسيقيين فيه ، وقد قدم الأستاذ محمد فتحى الأرقام التى تمثل الوتر الذى يولد أصوات المقام المذكور ، وأصلح قانون مصطفى بك رضا بمقتضاه ، ثم أخذ رأى مصطفى بك رضا ، ثم رأى حضرات

جميل أفندى عويس ، وداود أفندى حسنى ، والشيخ درويش الحريرى ، وسامى الشوا أفندى ، وكامل الخلعى أفندى ، كل على انفراد ، فكانت النتيجة إجماعهم على نقص صوت الحسينى ، وإقرار الأغلبية على نقص الدوكاه والسيكاه والعراق وزيادة الجهاركاه . وأعيدت التجارب فى السلمين المعتدل والطبيعى بحضور الموسيقيين ، وفيما يلى حساب أصوات هذين السلمين .

	السلم المعتدل	السلم الطبيعى
راست	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠
دوكاه	٨٩٠٩	٨٨٨٨
سيكاه	٨١٧٠	٨١٨١
جهاركاه	٧٤٩٢	٧٥٠٠
نوا	٦٦٧٥	٦٦٦٦
حسينى	٥٩٤٧	٦٠٠٠
عراق	٥٤٥٣	٥٤٥٤

ويرافق هذا جداول تبين جميع الأجهزة (*) التى أخذت بموافقة الأساتذة الموسيقيين المحكمين .

سكرتير اللجنة الفرعية — رئيس اللجنة

محمود على فضل — كولا بخيت

(*) ذكرت هذه الأجهزة فى الجدول المرافق للتقرير العام لجنة السلم الموسيقى (صفحة ٢٣٦) .

٤ — لجنة التعليم الموسيقى

التقرير العام

إن رغبة الحكومة المصرية فى رفع مستوى الثقافة الموسيقية العامة وحرصها على إنبات نشء البلاد نباتا موسيقيا حسنا حدا بها إلى تخصيص لجنة دولية من بين لجان المؤتمر ، من بينهم أساتذة أجلاء يزاولون التعليم الموسيقى بأكبر جامعات العالم ، بالنظر فى تنظيم التعليم الموسيقى ووضعه على أسس علمية متينة .

وتتألف هذه اللجنة من :

حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى... ... مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتير عام المؤتمر ... ...رئيسا .

جناب المسيو كوستاكى ... ... الأستاذ بمعهد الموسيقى الشرقى بمصر... ... ... سكرتيرا .

جناب الأستاذ شانتفوان ... ... سكرتير عام معهد الموسيقى الوطنى بباريس .

جناب الأستاذ هابا ... ... أستاذ بمعهد الموسيقى ببراج .

جناب الأستاذ هندميت ... ... الأستاذ بمدرسة الموسيقى العليا ببرلين .

مدام لافرى ... ... من معهد علم الأصوات بالسربون .

جناب الأستاذ رابو ... ... مدير معهد الموسيقى الوطنى بباريس .

جناب الأستاذ الدكتور زاكس ... ... أستاذ الموسيقى بجامعة برلين ومدير متحف الآلات الموسيقية .

جناب الأستاذ سالازار ... . ناقد ومؤلف موسيقى .

جناب الأستاذ الدكتور فيلليز ... ... أستاذ الموسيقى بجامعة فينا ودكتور " شرف " من جامعة أكسفورد .

جناب الأستاذ الدكتور وولف... ... ... أستاذ الموسيقى بجامعة برلين ومدير القسم الموسيقى بدار الكتب الحكومية .

حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك ... ... أستاذ بمعهد الموسيقى باستامبول .

جناب الأستاذ زامبيرى ... ... الأستاذ بمعهد الموسيقى بميلانو وجامعة بافيا .

حضرة أمين الديك أفندى... ... ... عضو مجلس إدارة معهد الموسيقى الشرقى .

جناب المسيو كانتونى ... ... مدير دار الأوبرا الملكية .

حضرة صفر على أفندى ... ... الوكيل الفنى لمعهد الموسيقى الشرقى .

حضرة الأستاذ محمود زكى أفندى ... ... عضو مجلس إدارة معهد الموسيقى الشرقى .

حضرة مصطفى رضا بك ... ... رئيس معهد الموسيقى الشرقى .

وقد استرعى نظر اللجنة بوجه خاص فى أثناء بحثها فى المسائل الفنية مسألة تثقيف النشء تثقيفا موسيقيا، فان منهم من سيلقى على عاتقه فى المستقبل أعباء هذا الفن والنهوض به نهوضا قوميا . لذلك بدأت اللجنة عملها بدرس الاحصاءات (المرافقة لهذا التقرير) التى تبين الحالة الموسيقية بالقطر المصرى :

أولا — دراسة الاحصاءات

لقد اتضح من مقارنة الاحصاءات أن الذين يدرسون الموسيقى الغربية من المصريين والأجانب فى القطر المصرى يزيد عددهم على عدد الذين يدرسون الموسيقى العربية، وهو أمر يستوجب النظر فى حماية الفن العربى ومعالجة أسباب عدم الاقبال عليه ، إذ تبين أن :

٢٣٨٤ يدرسون موسيقى غربية

١٧٨٩ » » عربية

ومن ذلك يتجلى موضع الخطر المحدق بالموسيقى العربية . ومن مقارنة عدد الذين يتعلمون الموسيقى من المصريين بنظرائهم من الأجانب ظهر جليا أن عدد المصريين يزيد على ثلثى مجموع المتعلمين، ونسبة المعلمين المصريين إلى المعلمين الأجانب كنسبة ٣ إلى ٥ وهى نسبة تشعر بالخطر وتدعو إلى شدة الحاجة إلى التعجيل بانشاء معهد منظم لمعلمى الموسيقى العربية ومعلماتها .

ثم قورن عدد من يتعلمون الموسيقى من البنات والبنين المصريين فدلت المقارنة على أن نسبة البنين إلى البنات كنسبة ٥ إلى ٣ وترى اللجنة أن هذه النسبة التى تبين قلة عدد من يتعلمن من البنات لا تطمئن ولا تبشر بتزويد الأسرة المصرية والبيئة المنزلية بالغـذاء الموسيقى الذى يكفل لأمهات المستقبل تنشىء شباب يتعشق الموسيقى وتطبع فى نفسه مواهبها .

وقد تجلى للجنة عند دراسة إحصاء تعليم الموسيقى بمدارس الحكومة التى تقرر فيها هذا التعليم إلزاميا من بدء هذا العام الدراسى أن عدد من يتعلم الموسيقى من البنات يربى على عدد البنين . واللجنة تظهر ارتياحها لذلك وتوافق على وجوب تشجيع هـذه الخطة والمضى فيها . وبحثت اللجنة فى إحصاء الآلات المستعملة فى التعليم الموسيـقى فى مصر فراعها كثرة انتشار البيانو وآلات النفخ ، دون بقية الآلات الوطنية كالعود والقانون . فقررت اللجنة مناشدة الحكومة أن توجه عنايتها إلى تشجيع الآلات الوطنية وإذاعتها بين جمهرة المتعلمين .

ثانيا — التثقيف الموسيقى فى مصر

"هل يعمم التثقيف الموسيقى فى مصر ؟ وفى أية سن يكون هذا التعميم ؟

"وما الغرض منه ؟ وما وسائله ؟

قررت اللجنة بالاجمـاع :

أولا — الموافقة على وجوب تعميم الثقافة الموسيقية بمصر .

ثانيـا — أن يبـدأ من أدنى فصول رياض الأطفال وما يوازيهـا ، وأن يستمر التعليم إلى نهـاية الدراسة الثانوية .

والغرض من تعميم هذه الثقافة :

(أ) استكمال الثقافة العامة .

(ب) أن تكون أساسا للتقدم الفنى للأمة فى المستقبل .

(ج) تكوين الروح الموسيقية فى الشعب وتمكين النهضة الفنية من الازدهار .

(د) استقرار الموسيقى بكل بيت من المجتمع المصرى .

أما الوسائل فهى :

١ — جعل هذا التعليم إجباريا .

٢ — وضع البرامج الكفيلة بتحقيق هذا الغرض .

ثالثا — المعاهد الموسيقية

"ما أنواع المعاهد الموسيقية التى يجب إنشاؤها فى مصر مع بيان النظم التى تسير عليها والبرامج التى تتبعها ؟

أفاضت اللجنة فى بحث هـذا الموضوع واجتمع رأيها على أنه لابد أن يكون لكل معهد ينشأ غرض معين يرمى لتحقيق غاية خاصة، ولابد عند البحث فى إنشاء معهد موسيقى من التفكير فى مصير خريجيه والعمل المطلوب منهم . وبعد أن بحثت اللجنة فى حالة المحترفين الموسيقيين بمصر فى الوقت الحاضر من جميع الوجهات الاجتماعية والتهذيبية والمـالية ، والوقوف على تفاصيل هذه الأحوال ومقارنتها بأحوال الشعب ومبلغ ثقافته الموسيقية ، تقرر أنه لابد قبل تأسيس معاهد لتخريج الموسيقيين المحترفين أن تضمن لهم سـبيل العيش ، وأن يتبينوا مصـيرهم فى الحياة ، وأن يكون مبلغ ماعليه الشعب من الثقافة الموسيقية العامة كفيلا بتحقيق ذلك لهم ، ولا سبيل إلى هذا غير المدرسة .

ولما كان مما لامحيص عنه أن يكون بالمدارس على اختلاف أنواعها وتعددها معلمات ومعلمون ذوو كفاية قررت اللجنة :

أن أول مايجب اهتمام الحكومة به تأسيس معهد موسيقى من أغراضه الأولى تخريج هؤلاء المعلمين والمعلمات . ولقد بحثت اللجنة فى البرامج الذى يجب أن يجرى التعليم على أساسه فى هذا المعهد فتقرر أن يكون مطابقا لما تتطلبه الثقافة الموسيقية العامة فى مدارس النشء ، فتكون المواد التى تعلم فيه على حسب ترتيب أهميتها كما يأتى :

(١) الغناء .

(٢) الآلات .

(٣) القواعد الموسيقية .

(٤) مبادئ تاريخ الموسيقى ولا سيما الموسيقى الشرقية .

وأن يقوم إلى جانب هذا قسم خاص بالتربية، وسنفصل فيما بعد هذا البرنامج تفصيلا وافيا يبين أغراضه ومناحيه ، على أن يكون قابلا للتعديل وفاقا لتطور الحالة الموسيقية فى الأمة. ويجب أن يكتفى بادئ الرأى بهذا النوع من المعاهد، فاذا اقتضت الأحوال الزيادة أنشئ معهد أو معاهد أخرى على نسق هذا المعهد فى القاهرة أو خارجها يسير التدريس فيها على منهجه . ويجب البقاء على هذه الحالة زمنا معينا .

ولقد أفاضت اللجنة فى بحث الأنظمة التى يجب أن يكون عليها هذا المعهد فقررت بشأنها مايلى :

(١) فيما يختص بالمؤهلات الواجب توافرها فيمن يلتحق بهذا المعهد، يجب أن يراعى توافر الثقافة العامة إلى جانب الاستعداد الموسيقى فيهم، ويفضّل منهم من كان له اتصال سابق بمعاهد التربية ، على أن يراعى فى البداية التيسير على قدر المستطاع لمن لم يجمع بين هذه المؤهلات جميعا، وأن يتدرج فى ذلك شيئا فشيئا إلى أن يكفل مستوى راق للدرسين .

(٢) أن تكون الدراسة فى هذا القسم بالمجان ، وأن تتولى الحكومة جميع نفقاته. كما قررت أن ينشأ فى المعهد المذكور إلى جانب القسم الخاص باعداد المدرسين ، قسم آخر يكون فى البداية صغيرا ، والغرض منه إعداد موسيقيين محترفين يدفع طلبته مصروفات مدرسية ويكون المجانية فيه نظام خاص .

ويشترط فى طلبة هذا القسم الأخير :

(١) أن تتوافر فيهم المواهب الموسيقية .

(٢) أن ينحصر احتراف تعليم الموسيقى فى غير المدارس فى متخرجى هذا القسم ، ويجوز أن يقوم بذلك غيرهم إذا توافرت فيهم شروط خاصة سنوضحها فيما بعد .

(٣) أن يكون هذا القسم نواة لمعهد موسيقى يصبح مستقلا بذاته فى أقرب فرصة ممكنة .

وفيما يلى المبادئ الأساسية للمناهج التفصيلية فى هذين القسمين :

القسم الأول — وهو الخاص بتخريج المعلمين والمعلمات

ويشتمل برنامجه على ما يأتى :

الغناء :

(أ) تجب المحافظة على طابع الغناء المصرى .

(ب) لدراسة الأساليب (ميتود) والفن الغنائى، يجب أن يوكل إلى مغن مصرى معترف به، يعمل مع أحد العلماء الاخصائيين فى تهذيب الصوت والحنجرة ، وضع أساليب فنية لا تؤثر فى طابع الغناء العربى .

(ج) يتلقى تلاميذ هذا القسم دروسهم على أساتذة للغناء إخصائيين فى علم الفونوتيك .

(د) يكون تعليم مادة الغناء فى هذا القسم إجباريا .

العزف :

(أ) الآلات الوترية التى تدرس لطلبة هذا القسم هى الكمنجة على الخصوص والطنبور والعود والقانون (على كل تلميذ أن يلم بالعزف على هذه الآلات عامة ، وأن يجيد العزف على إحداها خاصة . ويتبع فى حذق أوتار الكمنجة وطريقة استعمالها ماهو متبع فى استعمال هذه الآلة من الأساليب الغربية) .

(ب) الآلات القرعية — على كل طالب أن يدرس الضروبات على الرق إجباريا .

(ج) آلات النفخ — على البنين من تلاميذ هذا المعهد أن يجيدوا العزف على إحدى آلات النفخ .

الموسيقى النظرية :

ناقشت اللجنة طويلا فيما ينبغى تدريسه من هذه المادة ثم قررت أن يبدأ بتدريس مبادئ قواعد الموسيقى بما فى ذلك المقامات والضروبات، وأنه يحتم على طلبة المعهد الالمام بالتراكيب السهلة للألحان ومبادئ تعدد الأصوات .

تاريخ الموسيقى :

اجتمع الرأى على أن يدرس الطلبة تاريخ الموسيقى عامة وتاريخ الموسيقى الشرقية خاصة .

التربية (البيداجوجيا) :

بحثت اللجنة هذا الموضوع وأطالت النقاش فيه واستقر الرأى أخيرا على تدريس المواد الآتية :

(ا) علم التربية عامة .

(ب) أهم الطرق الحديثة لتعليم الموسيقى .

(ج) التربية العملية .

ونظرا لأن أوربا قد بلغت فى تعليم التربية الموسيقية شأوا بعيدا، فان اللجنة توصى بإيفاد بعوث إليها يدرس أفرادها تلك المادة .

مدة الدراسة وسن الطلاب :

(ا) مدة الدراسة ثلاث سنوات .

(ب) لا تزيد سن الطالب على ٢٥ عاما ولا تقل عن ١٦ عاما .

القسم الثانى — وهو القسم الخاص بالموسيقيين

قررت اللجنة مبدأ عاما هو :

أن تكون الموسيقى العربية أساس التعليم فى هذا القسم ، وأن يكون المعهد معدا لتدريس الموسيقى الغربية علومها وآلاتها دراسة اختيارية لا يلتحق بها إلا من أتم دراسته بالقسم العربى وحصل على شهادته . ويسير هذا القسم فى دراسته على منهج القسم الخاص بتخريج المعلمين والمعلمات .

ويجب أن يدرس طلبة هذا القسم دراسة مستفيضة :

(١) العزف على إحدى الآلات حتى يبلغوا درجة المهارة فيها وأن يلموا إلماما عاما ببقية الآلات .

(٢) أن يستوفوا دراسة النظريات الموسيقية والتأليف الموسيقى وبخاصة من سيقطع منهم للتأليف . وسنذكر فيما بعد تفصيلا وافيا بشأن هؤلاء .

(٣) ولما كانت دراسة الموسيقى الغربية فى هذا القسم اختيارية بعد أن يكون الطالب قد حصل على شهادته النهائية فى الموسيقى العربية ، ترى اللجنة أنه يحتم على الطالب فى السنة النهائية من دراسة الموسيقى العربية أن يلم بما لاغنى عنه من الموسيقى الغربية ، فيوجه إلى آدابها وتذوق مافيها من افتنان وإلى تعرف مبلغ ثروتها وما بها من غنى ، وسبيل ذلك أن يشرح للطلاب القطع البديعة ، وأن تحلل لهم تحليلا يلائم إدراكهم مع تطبيق ذلك على الحاكى (الفونوغراف) .

ويجب حث الطلاب على المثابرة على سماع الفرق الأجنبية المشهورة كلما وفدت على مصر وشهود (الأوبرا) والمقطوعات الآلية كلما سنحت لذلك فرصة .

ولما كان عمل الملحن إيجابيا ، وكان له الأثر الفعال فى ذيوع الموسيقى على اختلاف ألوانها وتوجيهها الوجهة المثمرة الصالحة ، عنيت اللجنة بشأن الملحن المصرى وخصصت بذلك بحثا يدور على بيان واجبات الملحن المصرى وبيان الأسس التى يجب أن تقوم عليها تربيته .

وقد انتهت اللجنة من هذا البحث إلى أن واجب الملحن المصرى أن يستمد فنه من مظاهر المادة التى تحيط به وأحوال البلد الذى يعيش فيه ، لا من نواح أجنبية غربية ، فلا ينقل من فن أجنبى نضج وتم نموه ، بل عليه أن ينمى فن وطنه وينهض به ويسير به إلى الارتقاء .

وإنه لمن الخطأ أن يحاول الملحن المصرى تخليط فنه الموسيقى بما درسه فى أوربا من الموسيقى الغربية، وإنما يحتم عليه أن يرتقى بفنه المحلى ويساير بجراه وشؤونه المحيطة به. ومما تجدر الاشارة إليه أنه يستحيل تكليف مؤلف موسيقى أن يسلك فى تلاحينه طريقا مرسوما أو قاعدة خاصة ، بل يجب أن تترك الحرية لمواهبه بعد أن يلم بدقائق فن بلاده ، وبذلك يستطيع النهوض بهذا الفن بما يبذله فى سبيله من المجهود .

لذلك اجتمع رأى اللجنة على أنه يجب أن يربى الملحن الناشئ بادئ الرأى تربية موسيقية مصرية يمكن بعدها أن يضيف إلى ما تعلمه فنون الموسيقى الغربية .

ولما كان بعث الطلبة إلى أوربا لدراسة الموسيقى لا يخلو من خطر تأثرهم بالموسيقى الأوربية ، استقر رأى اللجنة على أن مثل هؤلاء الطلبة يجب أن يوضعوا فى كنف أساتذة من علماء تلك البلاد يدرءون عنهم التأثير المناهض للملكة الموسيقية الوطنية ، ويزودونهم العلم والفن الذى يساعدهم على تنمية مواهبهم الدراسية واستقامتها . والأفضل أن يؤتى بهؤلاء الأساتذة بادئ ذى بدء إلى مصر ، حتى ينشأ من أبناء البلاد من يستطيع تهذيب هذه المواهب ورعاية العلوم الموسيقية .

وقد لاحظت اللجنة أنه إذا احتاج الأمر إلى إتمام الدراسة الموسيقية فى الخارج وجب أن يكون فى البلد الذى تتم فيه الدراسة غير قريب المشابهة من الفن المصرى حتى يكون تأثر الطالب بالموسيقى الأجنبية قليلا أو معدوما ، لأن بعد التقارب بين الفنين يجعل الفن الأجنبى بعيدا عن التأثير فى نفسه غريبا عنه .

وقررت اللجنة بسبب انعقاد المؤتمر ووجود عدد من الملحنين العالميين بين أعضائه ، أن تعرض عليهم الأعمال ، الموسيقية سواء منها المخطوط أو المطبوع للمؤلفين المصريين الذين لم تتجاوز سنهم الثلاثين عاما . أما الذين لم يدونوا منهم مؤلفات فلهم أن يعرضوها بأنفسهم أمام هؤلاء العلماء . والغرض من ذلك أن يتعرف هؤلاء الخبيرون استعداد كل شخص وتقدير مواهبه . وقررت اللجنة أن يسند هذا العمل إلى لجنة فرعية تتألف من جناب الأستاذين هندميت وفيلليز . واقترحت اللجنة أن يقام هـذا النوع من الاختبار كل عام ، وقد نشرت سكرتارية المؤتمر نداء فى الصحف لهؤلاء الملحنين فى هذا الشأن . فتقدم فريق من حضراتهم مؤلفاتهم وعرضت على اللجنة الفرعية وبعد الفحص عنها لخصت رأيها فيما يلى :

تبين من الفحص عن المؤلفات الموسيقية التى بعث بها شباب المؤلفين إلى اللجنة أنها مصبوغة باللون الأوربى غير المجدى ، وقد يقوم هذا دليلا على أن من واجب الشباب أن يتوافروا على دراسة قواعد التأليف الصحيحة التى تزودهم بكل ما يحتاجون إليه من مناهل الدراسة الحقيقية للموسيقى حتى يستطيعوا فى المستقبل أن يخرجوا للناس فنا صحيحا .

وقد أقرت اللجنة جميعها رأى اللجنة الفرعية .

رابعا — مناهج تعليم الموسيقى فى المدارس

ثم بحثت اللجنة فى السؤال الرابع ونصه : "ما خير الأساليب والمناهج التى يجب أن تتبع فى التعليم الموسيقى ؟ وما مقدار المدة التى تلزم المتعلم لهذا التثقيف الموسيقى" ؟

فتقرر بشأن الشطر الأول من هذا السؤال الخاص بالمناهج ما يأتى :

أولا — تقرر بوجه عام أن تساير المناهج الأساليب الأوربية من الوجهة العملية (technique) على أن يكون ذلك على أساس الموسيقى العربية ، وذلك لكى تنتفع الأخيرة بما فى الأولى من المزايا فى هذه الناحية العملية .

ثانيا — بحثت اللجنة فى المناهج الموضوعة لتدريس الموسيقى بمدارس وزارة المعارف على اعتبار أنها مادة مقررة فى جداول الدروس ، وهى فى الوقت الحاضر بمدارس رياض الأطفال والسنة الأولى من المدارس الابتدائية . وكان قد سبق توزيع هذه المناهج ، والتقرير المقدم من حضرة الدكتور الحفنى شرحا لهذه المناهج ومراقبة تنفيذها ، على حضرات الأعضاء لدراستها وهى مرافقة لهذا . وقررت اللجنة بالاجماع موافقتها على صلاحية هذه المناهج ، وإبداء عظيم سرورها لشدة انطباقها على أحدث قواعد التربية الموسيقية ، مع ملاءمتها للبيئة المصرية وموافقتها لروح الموسيقى العربية . وتوصى اللجنة باستمرار هذا التدرج فى التعليم .

ثالثا — انتقلت اللجنة بعد ذلك إلى البحث فيما يجب تدريسه فى السنوات الدراسية التى لم يوضع لها برامج لدراسة الموسيقى ، وهى من السنة الثانية الابتدائية فصاعدا ، وقد استقر الرأى على وضع الأسس الآتية لتكون دعامة للبرامج التى يترك التفصيل فيها لوزارة المعارف وهى :

(ا) الغناء :

(١) الاستمرار فى التدرج فى الأناشيد المدرسية والأغانى القديمة ذات الصوت والصوتين فأكثر بالتراكيب السهلة المتوافرة نواتها فى مصر .

(٢) أن تكون ألحان هذه الأغانى على وفق المقامات العربية ، وأن يقتصر على خمسة المقامات البسيطة : النهاوند والحجاز والبياتى والراست والعجم عشيران .

(٣) أن يلاحظ الاقلال ما أمكن من الغناء فى سن المراهقة فى مدارس البنين ، ويمكن تقدير ذلك بما بين سن ١٣ و ١٥ سنة ، على أن يستعاض عن الغناء فى تلك المدة بالاكثار من المواد الموسيقية الأخرى التى ستذكر بعد .

(ب) الموسيقى النظرية :

تدرس مبادئ الموسيقى النظرية (المقامات والأبعاد وتأليف المقامات التى مر ذكرها وهى : النهاوند والحجاز والبياتى والراست والعجم عشيران إلى جانب تعلم الايقاع والتدوين الموسيقى) .

(ج) مبادئ تاريخ الموسيقى العام وتاريخ الموسيقى الشرقية خاصة :

(د) العزف :

يكون تدريس العزف فى المدارس اختياريا فى جمعيات وفرق ويكون لتعليم الآلات الوترية المقام الأول فى التعليم ، وعلى الأخص الكمنجة والعود والقانون والطنبور الذى يجب إحياؤه والاهتمام به فى مصر . كما أنه تقرر بإجماع الآراء التدرج فى الاقلال من استعمال البيانو والآلات ذات الكلافيه عامة ، والابتعاد مرة واحدة عن استعمال آلات "الجازبند" وتقوية استعمال الآلات الوترية وبخاصة آلة الكمنجة والطنبور والعود والقانون واستعمالها على قدر الامكان فى متابعة الغناء كما يستعمل فى متابعة الايقاع آلة الصنج (Gong) أو الدف .

خامسا — إعداد المعلمين فى أقرب وقت ممكن وتشجيع الاخصائيين

ينص السؤال الخامس على ما يأتى :

"كيف يتسنى إعداد معلمين ذوى كفاية للموسيقى فى أقرب وقت ممكن ؟ وماذا يجب عمله لتشجيع الأفراد الاخصائيين لتأليف كتب فى الفن وفى أساليب التعليم وتلحين القطع الموسيقية والأناشيد التى تهذب الذوق فى النشء" ؟

عنيت اللجنة بالشطر الأول من السؤال عناية جعلتها تلم بمختلف الآراء والبحوث ، وكانت المسألة الجوهرية التى يدور حولها البحث هى الوسيلة التى تمكن من الحصول فى الوقت الحاضر على معلمات ومعلمين ذوى كفاية على قدر المستطاع إلى أن يحين الوقت الذى يخرج فيه المعهد الخاص بتعليم المعلمين والمعلمات هذه الفئة . وقد انتهى البحث إلى أن خير وسيلة للوصول إلى هذا الغرض عقد مسابقات دورية لاختبار كفاية المتقدمين إليها علميا وعمليا وبيداجوجيا على أن يسند إلى المتفوقين من المتسابقين أمر التعليم . والذين يقع عليهم الاختيار من المعلمين والمعلمات يحضرون دراسات تثقيفية تؤدى فى أوقات فراغ أساتذة المعهد الذى سبقت الإشارة إليه وتكون مطابقة للنهج المرسوم له .

أما فيما يختص بتشجيع الاخصائيين لتأليف كتب فى الموسيقى وأساليب التعليم ، فان اللجنة ترجو من الحكومة تأليف لجنة حكومية دائمة بالقاهرة تتصل بالشؤون الموسيقية عامة وتطلع على ما فيها من مؤلفات جديدة ذات قيمة ، ويكون من عمل هذه اللجنة أن تعهد إلى من ترى فيه الكفاية الفنية من المؤلفين أو المترجمين فى تصنيف الكتب أو ترجمتها أو اقتباسها ، على أن تقيم على حسب مقتضيات الأحوال مسابقات عامة أو تكل إلى شخص معين عملا خاصا .

سادسا — مراقبة التعليم الموسيقى وكفاية المدرسين

تناولت اللجنة البحث فى السؤال التالى :

" ما الطريقة التى تكفل مراقبة المدارس والأندية والجماعات التى تعلم فيها الموسيقى وضمان كفاية مدرسيها" ؟

هذا الموضوع حيوى يترتب عليه حماية الموسيقى من عبث الداخلين فيها وصيانة أفهام الناشئين من تهويش أدعيائها . لذلك عنيت اللجنة ببحثه واستغرق ذلك زمنا طويلا ثم حصرت ما استقر عليه رأيها فيما يلى :

١ — تتولى وزارة المعارف مراقبة جميع المدارس الأهلية المصرية التى تدرس فيها الموسيقى الوثوق من اتباع تلك المدارس النظم والبرامج المقررة .

٢ — يسمح لكل من يأنس فى نفسه القدرة على تأدية الامتحانات النهائية للمعهد الحكومى بالدخول فيها ، ومن ينجح يمنح شهادة تخوله حق تدريس الموسيقى العربية .

٣ — المعاهد الموسيقية الأهلية التى تسير الدراسة فيها على وفق برنامج المعهد الحكومى يجوز لها أن تطلب إلى الوزارة ندب أحد موظفيها للاشراف على الامتحانات النهائية بها لاعتماد شهاداتها التى تخول حامليها حق تدريس الموسيقى العربية .

٤ — عند ما يتوافر عدد حامل الشهادة الحكومية من الموسيقيين ينظر فى سن قانون يحرم على غير حامليها مزاولة تعليم الموسيقى وذلك لغرضين :

(١) حماية حملة الشهادات .

(٢) رفع مستوى المعلمين .

سابعا — رفع المستوى الفنى للموسيقيين الحاليين المحترفين

كان لا بد للجنة وقد عرضت لشؤون التعليم الموسيقى على اختلاف أنواعه ومناحيه ، وخصت بعنايتها تهيئة المعلمين والمعلمات الصالحين لأن يتولوا تدريسها على الوجه الأكمل الا تختتم عملها قبل أن تخص الموسيقيين الحاليين بعنايتها فبحثت فى السؤال الآتى :

"كيف يمكن رفع المستوى الفنى للموسيقيين الذين يحترفون تعليم الموسيقى فى الوقت الحاضر ؟" .

ورأت أن خير وسيلة تؤدى إلى الغرض المنشود هى أن تهيأ دراسات خاصة لهؤلاء الموسيقيين ، وأن تحدد لها أوقات معينة توافق أوقات فراغ أساتذة المعهد الخاص بتعليم المعلمين والمعلمات ، وأن يكون برنامج هذه الدراسات مطابقا لبرنامج هذا المعهد .

إلى هنا تكون اللجنة قد انتهت من بحث المسائل الفنية التى وكل إليها بحثها . وهى تقدمها إلى جماعة المؤتمر الموقرة وكلها رجاء فى أن تنال موافقتها عليها .

* *
*

وتود اللجنة بعد هذا أن تقدم إلى المؤتمر الموقر رغبتها فى أن يكون لمصر مجلة موسيقية تنتخب الحكومة جماعة تحريرها ، وتشرف على إخراجها ، وتمدها بالمعونة المالية التى تكفل ذيوعها ومداومة انتشارها . وستقوم هذه المجلة بنصيبها فى ترقية الموسيقى الشرقية وإعلاء شأنها ، وهى فوق ذلك ستكون حلقة اتصال بين مصر وعلماء الموسيقى فى جميع الأقطار ، فيها يستطيعون أن يتتبعوا عن بعد خطا تقدم الموسيقى العربية عامة والمصرية خاصة على ضوء مباحث المؤتمر .

سكرتير اللجنة
كوستاكى

رئيس اللجنة
دكتور محمود أحمد الحفنى

ملحقات التقرير العام للجنة التعليم الموسيقى

إحصاءات

١ — تعليم الموسيقى بالمدارس الأميرية

(أ) إحصاء تلاميذ المدارس وتلميذاتها بالقاهرة والاسكندرية الذين دخل تعليم الموسيقى فى جداول دروسهم منذ سنة ١٩٣١—١٩٣٢ :

المدارس	بمدينة القاهرة		بمدينة الاسكندرية	
	بنون	بنات	بنون	بنات
السنة الأولى الابتدائية للبنات	—	٥٦٣	—	٥٢
مدارس رياض الأطفال المستقلة	٦٤٦	٣١٤	٩٤	١٢
« « « الملحقة	٣٤٣	٢١٠	٩٣	٦٩
الجملة	٩٨٩	١٠٨٧	١٥٧	١٣٤

(ب) إحصاء الطلبة والتلاميذ الذين يتعلمون الموسيقى بالمدارس الموضحة بعد :

المدارس	بنون	بنات
المدارس العالية	١٨	—
« الخصوصية	٨	٤
« الثانوية	٢٥٠	٦٠
« الابتدائية	٤٦٢	٣٥ (*)
مدارس رياض الأطفال	—	—
« المعلمين والمعلمات الأولية	—	—
« « « الحضرية	١٠	—
المدارس الأولية	٣٦٥	—
الجملة	١١١٣	٩٩

(*) وهذا غير السنة الأولى بالمدارس التى دخل تعليم الموسيقى فى جداول دروسها .

٢ — التعليم الموسيقي بالمدارس غير الأميرية سنة ١٩٣٢

المحافظة أو المديرية	عدد المدارس	الجنسية	عدد المعلمين: جملة	عدد المعلمين: ذكور	عدد المعلمين: إناث	عدد التلاميذ الذين يتعلمون — الجملة: الجملة	الجملة: ذكور	الجملة: إناث	موسيقى شرقية: ذكور	موسيقى شرقية: إناث
القاهرة	٦١	مصريون	٨٣	٤٨	٣٥	١٢٩٢	٦٧٧	٦١٥	٣٦٧	١٥٨
		أجانب	٨٧	٢٣	٦٤	٢٧٢	٨٥	١٨٧	١١	٦
الاسكندرية	٣٤	مصريون	٧	٦	١	٤٨٦	٣٥٣	١٣٣	٤٨	٤٦
		أجانب	٦٤	٢٤	٤٠	٣٣٦	١٥٣	١٨٣	—	—
القنال	٩	مصريون	—	—	—	٢٩	٤	٢٥	—	٢٠
		أجانب	١٤	٦	٨	١٢٤	٣٢	٩٢	—	—
السويس	٢	مصريون	١	—	١	٤	—	٤	—	—
		أجانب	٢	—	٢	٢٦	—	٢٦	—	—
دمياط	١	مصريون	—	—	—	٢١	١	٢٠	—	—
		أجانب	٢	—	٢	٢	—	٢	—	—
البحيرة	٣	مصريون	٢	١	١	١٦٥	٤٠	١٢٥	٤٠	١٢٥
		أجانب	١	—	١	—	—	—	—	—
الدقهلية	١٠	مصريون	٢	٢	—	١٢١	٦٤	٥٧	٤	٩
		أجانب	١٥	٦	٩	٧٨	٤٢	٣٦	—	—
الشرقية	٣	مصريون	٤	١	٣	٤٦	٢١	٢٥	٢١	٢٥
		أجانب	٣	—	٣	٧	—	٧	—	—
الغربية	١٢	مصريون	٩	٥	٤	٣٨٦	١٨٤	٢٠٢	٢٢	٩٧
		أجانب	١١	١	١٠	٢٥	١٥	١٠	—	—
القليوبية	٣	مصريون	١	١	—	٥٤	٤٠	١٤	—	—
		أجانب	٣	—	٣	٦	—	٦	—	—

المحافظة أو المديرية	الجنسية	يتعلمون — موسيقى غربية: ذكور	موسيقى غربية: إناث	نوع الآلات المستعملة وتلاميذ كل نوع منها — موسيقى نحاسية: ذكور	موسيقى نحاسية: إناث	موسيقى وترية: ذكور	موسيقى وترية: إناث	بيانو: ذكور	بيانو: إناث	كمنجة: ذكور	كمنجة: إناث	أنواع أخرى: ذكور	أنواع أخرى: إناث	تلاميذ يتعلمون نوتة وأناشيد الخ: ذكور	تلاميذ يتعلمون نوتة وأناشيد الخ: إناث
القاهرة	مصريون	٣١٠	٤٥٧	٢٩٢	—	٦٢	—	١٨٩	٦١٣	٦٧	٢	٦٧	—	١٣٧٢	١٥٢٩
	أجانب	٧٤	١٨١	١٨	—	٥	—	٣٥	١٨٣	١٤	٤	١٣	—	٢٠٥٥	١٠٥٩
الاسكندرية	مصريون	٣٠٥	٨٧	٢٨٠	—	١٨	—	١٨	١٣٣	٣٧	—	—	—	١٨٤٦	١٣١٦
	أجانب	١٥٣	١٨٣	٦٩	—	٦٦	—	١١	١٨٠	٧	٣	—	—	٣٦٣٣	٢٨٠٥
القنال	مصريون	٤	٥	٤	—	—	—	—	٢٥	—	—	—	—	٨	٩٧
	أجانب	٣٢	٩٢	١١	—	—	—	١١	٩٢	—	—	١٠	—	٦٥٨	٦٦٨
السويس	مصريون	—	٤	—	—	—	—	—	٤	—	—	—	—	١٥	٦٨
	أجانب	—	٢٩	—	—	—	—	—	٢٦	—	—	—	—	٣٠	—
دمياط	مصريون	١	٢٠	—	—	—	—	١	٢٠	—	—	—	—	—	١٠
	أجانب	—	٢	—	—	—	—	—	٢	—	—	—	—	—	—
البحيرة	مصريون	—	—	—	—	٢٠	—	٢٠	١٢٥	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
الدقهلية	مصريون	٦٠	٤٨	٥٤	—	—	—	٤	٥٧	٦	—	—	—	١٩٣	١٦١
	أجانب	٤٢	٣٦	—	—	—	—	٢	٣٣	١٢	٢	٢٨	١	١٠٩	٩٤
الشرقية	مصريون	—	—	٢١	—	—	—	—	٢٥	—	—	—	—	—	١٦
	أجانب	—	٧	—	—	—	—	—	٧	—	—	—	—	٥٢	٤٥
الغربية	مصريون	١٦٢	١٠٥	١٦٢	—	—	—	—	١٣٩	٧٠	—	١٥	٦٣	٥٣	١٧٨
	أجانب	١٥	١٠	١٥	—	—	—	—	١٠	—	—	—	—	١١١	١٤٨
القليوبية	مصريون	٤٠	١٤	٤٠	—	—	—	—	١٤	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	٦	—	—	—	—	—	٦	—	—	—	—	—	—

(تابع) التعليم الموسيقي بالمدارس غير الأميرية سنة ١٩٣٢

المحافظة أو المديرية	عدد المدارس	الجنسية	عدد المعلمين: جملة	عدد المعلمين: ذكور	عدد المعلمين: إناث	عدد التلاميذ الذين يتعلمون — الجملة: الجملة	الجملة: ذكور	الجملة: إناث	موسيقى شرقية: ذكور	موسيقى شرقية: إناث
المنوفية	٤	مصريون	٣	١	٢	٥٨	٣٤	٢٤	—	٢٤
		أجانب	٢	—	٢	—	—	—	—	—
أسوان	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
أسيوط	٥	مصريون	٢	١	١	١٠٥	١	١٠٤	—	٢٠
		أجانب	٥	—	٥	١٢	—	١٢	—	—
بني سويف	٣	مصريون	١	١	—	٣٩	٢٤	١٥	—	—
		أجانب	٢	—	٢	١	—	١	—	—
جرجا	١	مصريون	—	—	—	٢٤	—	٢٤	—	٢٤
		أجانب	١	—	١	—	—	—	—	—
الجيزة	٥	مصريون	٦	٤	٢	١٨٦	١٦٥	٢١	—	١٦
		أجانب	٢	—	٢	٦	—	٦	—	—
الفيوم	٣	مصريون	٢	١	١	٥٥	—	٥٥	—	٣٢
		أجانب	١	—	١	٣	—	٣	—	—
قنا	٦	مصريون	١	—	١	٥٥	—	٥٥	—	٧
		أجانب	٦	—	٦	٢٢	—	٢٢	—	—
المنيا	٦	مصريون	٥	١	٤	٩٠	٤٥	٤٥	—	٣٣
		أجانب	٢	—	٢	—	—	—	—	—
الجملة العمومية	١٧١	مصريون	١٢٩	٧٣	٥٦	٣٢١٦	١٦٥٣	١٥٦٣	٥٠٢	٦٣٦
		أجانب	٢٢٣	٦٠	١٦٣	٩٢٠	٣٢٧	٥٩٣	١١	٦
		جملة	٣٥٢	١٣٣	٢١٩	٤١٣٦	١٩٨٠	٢١٥٦	٥١٣	٦٢٤

المحافظة أو المديرية	الجنسية	يتعلمون موسيقى غربية: ذكور	موسيقى غربية: إناث	نوع الآلات المستعملة وتلاميذ كل نوع منها — موسيقى نحاسية: ذكور	موسيقى نحاسية: إناث	موسيقى وترية: ذكور	موسيقى وترية: إناث	بيانو: ذكور	بيانو: إناث	كمنجة: ذكور	كمنجة: إناث	أنواع أخرى: ذكور	أنواع أخرى: إناث	تلاميذ يتعلمون نوتة وأناشيد الخ: ذكور	تلاميذ يتعلمون نوتة وأناشيد الخ: إناث
المنوفية	مصريون	٢٤	—	٢٤	—	—	—	—	٢٤	—	—	—	—	٥٠	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	١٩	١٨
أسوان	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
أسيوط	مصريون	١	٨٤	—	—	—	—	١	١٠٤	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	١٢	—	—	—	—	—	١٢	—	—	—	—	—	—
بني سويف	مصريون	٢٤	١٥	—	—	٢٤	—	—	١٥	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	١	—	—	—	—	—	١	—	—	—	—	—	—
جرجا	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	٢٤	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
الجيزة	مصريون	١٦٥	٥	١٦٤	—	—	—	١	٢١	—	—	—	—	٢	٤
	أجانب	—	٦	—	—	—	—	—	٦	—	—	—	—	١٠	٩
الفيوم	مصريون	—	٢٣	—	—	—	—	—	٥٥	—	—	—	—	—	٦
	أجانب	—	٣	—	—	—	—	—	٣	—	—	—	—	—	٤
قنا	مصريون	—	٤٨	—	—	—	—	—	٥٥	—	—	—	—	—	٣٠
	أجانب	—	٢٢	—	—	—	—	—	٢٢	—	—	—	—	—	٣٠
المنيا	مصريون	٤٥	١٢	٤٥	—	—	—	—	٤٥	—	—	—	—	٦٠	٢٠٣
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	١٠	٤٩
الجملة العمومية	مصريون	١١٥١	٩٢٧	١٠٩٦	—	١٢٤	—	٢٣٤	١٤٩٨	١١٧	٢	٨٢	٦٣	٣٥٩٩	٣٥٢٨
	أجانب	٣١٦	٥٨٧	١١٣	—	٧١	—	٥٩	٥٨٣	٣٣	٩	٥١	١	٦٦٨٧	٥٩١٩
	جملة	١٤٦٧	١٥١٤	١٢٠٩	—	١٩٥	—	٢٩٣	٢٠٨١	١٥٠	١١	١٣٣	٦٤	١٠٢٨٦	٩٤٤٧

٣ — التعليم الموسيقى فى غير المدارس

المحافظة أو المديرية	عدد الفرق	الجنسية	عدد المعلمين: جملة	عدد المعلمين: ذكور	عدد المعلمين: إناث	عدد المتعلمين: جملة: جملة	عدد المتعلمين: جملة: ذكور	عدد المتعلمين: جملة: إناث	عدد المتعلمين: موسيقى شرقية: ذكور	عدد المتعلمين: موسيقى شرقية: إناث
القاهرة	١١	مصريون	٢١	٢٠	١	٢٩٢	٢٦٩	٢٣	٢٤٥	٢٢
		أجانب	٨	٨	—	٨٢	٨٢	—	—	—
الاسكندرية	٤	مصريون	٨	٨	—	٩١	٧٩	١٢	٧٨	١٠
		أجانب	١	—	١	٤	١	٣	—	—
القنال	٨	مصريون	٦	٦	—	٦٠	٦٠	—	٥٠	—
		أجانب	٥	٥	—	٣٣	٣٢	١	—	—
محافظات أخرى	٢	مصريون	٢	٢	—	٧٠	٧٠	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
البحيرة	١	مصريون	١	١	—	٢١	٢١	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
الدقهلية	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
الشرقية	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
الغربية	٦	مصريون	٦	٦	—	١١٨	١٠٨	١٠	٤٢	١
		أجانب	—	—	—	٩	٩	—	١	—
القليوبية	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
المنوفية	١	مصريون	١	١	—	١٣	١٣	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—

(أندية وفرق موسيقية)

يتعلمون: موسيقى غربية: ذكور	موسيقى غربية: إناث	نوع الآلات المستعملة وعدد متعلمي كل نوع منها: موسيقى نحاسية: ذكور	موسيقى نحاسية: إناث	بيانو: ذكور	بيانو: إناث	كمنجه: ذكور	كمنجه: إناث	عود: ذكور	عود: إناث	قانون: ذكور	قانون: إناث	أنواع أخرى: ذكور	أنواع أخرى: إناث	نوتة وأغانى وموشحات: ذكور	نوتة وأغانى وموشحات: إناث
٢٤	—	٩٦	—	٢٦	١٠	٩١	٣	٣٥	٥	٦	—	—	—	١٥	٥
٨٢	—	—	—	٥٤	—	١٣	—	—	—	—	—	٣	—	١٢	—
١	٢	٥٠	—	١	٢	—	—	٨	—	—	—	٢٠	١٠	—	—
١	٣	—	—	١	٣	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
١٠	—	٤٥	—	٣	—	٥	—	٤	—	١	—	٢	—	—	—
٣٢	١	١٥	—	١٤	—	٣	١	—	—	—	—	—	—	—	—
٧٠	—	٧٠	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٢١	—	٢١	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٦٦	—	٩٢	—	—	٥	٦	٥	٥	—	٥	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	١	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
١٣	—	١٣	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

(تابع) التعليم الموسيقى فى غير المدارس

المحافظة أو المديرية	عدد الفرق	الجنسية	عدد المعلمين: جملة	عدد المعلمين: ذكور	عدد المعلمين: إناث	عدد الذين: جملة: جملة	عدد الذين: جملة: ذكور	عدد الذين: جملة: إناث	عدد الذين: موسيقى شرقية: ذكور	عدد الذين: موسيقى شرقية: إناث
أسوان	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
أسيوط	٥	مصريون	٥	٥	—	١١٧	١١٧	—	٩٠	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
بنى سويف	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
جرجا	١	مصريون	١	١	—	٢٢	٢٢	—	٢٢	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
الجيزة	١	مصريون	٢	٢	—	١٧	١٥	٢	١٥	٢
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
الفيوم	—	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
قنا	١	مصريون	١	١	—	٢٢	٢٢	—	٢٢	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
المنيا	٤	مصريون	٥	٥	—	١٠٨	١٠٨	—	٣٦	—
		أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—
جملة عمومية	٤٥	مصريون	٥٩	٥٨	١	٩٥١	٩٠٤	٤٧	٦٠٠	٣٦
		أجانب	١٤	١٣	١	١٢٠	١١٦	٤	١	—
		جملة	٧٣	٧١	٢	١٠٧١	١٠٢٠	٥١	٦٠١	٣٦

(أندية وفرق موسيقية)

المحافظة أو المديرية	الجنسية	يعلمون: موسيقى غربية: ذكور	يعلمون: موسيقى غربية: إناث	نوع الآلات المستعملة وعدد متعلمى كل نوع منها: موسيقى نحاسية: ذكور	موسيقى نحاسية: إناث	بيانو: ذكور	بيانو: إناث	كمنجه: ذكور	كمنجه: إناث	عود: ذكور	عود: إناث	قانون: ذكور	قانون: إناث	أنواع أخرى: ذكور	أنواع أخرى: إناث	نوتة وأناشيد وموشحات: ذكور	نوتة وأناشيد وموشحات: إناث
أسوان	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
أسيوط	مصريون	٢٧	—	١١٧	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
بنى سويف	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
جرجا	مصريون	—	—	٢٢	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
الجيزة	مصريون	—	—	—	—	—	—	٨	—	٧	٢	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
الفيوم	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
قنا	مصريون	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	٢٢	١	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
المنيا	مصريون	٧٢	—	١٠٨	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	أجانب	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
جملة عمومية	مصريون	٣٠٤	٢	٦٣٤	—	٣٠	١٧	١١٠	٨	٥٩	٧	١٢	—	٤٤	١٠	١٥	٥
	أجانب	١١٥	٤	١٥	—	٦٩	٣	١٧	١	—	—	—	—	٣	—	١٢	—
	جملة	٤١٩	٦	٦٤٩	—	٩٩	٢٠	١٢٧	٩	٥٩	٧	١٢	—	٤٧	١٠	٢٧	٥

برنامج مجمل لدروس الموسيقى

بمدارس رياض الأطفال والسنة الأولى بالمدارس الابتدائية

خير ما يتبع فى التربية الموسيقية الطريقة الاستنباطية ، فلا تلقى المعلومات للطفل إلقاء ثم يطلب إليه استظهارها بل يجب أن يعالجها بنفسه ، وأن يتدرج فى إدراكها تدرجا منطقيا حتى يصل إلى النتيجة . وبهذا يقضى على طريقة الاستظهار الآلى ، وتتنبه روح الطفل ويزيد شغفه بالدرس ، وتبعث فيه هذه الطريقة سرورا بالموسيقى وبسماعها ، وهذا أهم ما ترمى إليه دروس التربية الموسيقية .

رياض الأطفال

السنة الأولى

(أربعة دروس فى الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

١ — موسيقى اللعب — حركات الطفل فى ألعابه تكون مصحوبة بنغمات وأصوات ، والطفل بفطرته يميل إلى الجمع بين الإيقاع واللعب ، ومثل الطفل فى ذلك مثل الشعوب الفطرية التى لا تعرف الموسيقى إلا متصلة بحركة الإيقاع ، وهذه هى بداية درجات الفن التى يجب ألا تغفلها فى الأطفال . فعلى معلمة الموسيقى تنظيم حركات الأطفال تنظيما موسيقيا ، وأن تختار لهم من الألعاب ما يصلح لمتابعته بالموسيقى .

٢ — أغانى اللعب — وكذلك يتحد اللعب هو والغناء بالطريقة المتقدمة نفسها فتغنى الأطفال من حين لآخر فى أثناء السير أغانى وأناشيد صغيرة مع قيامهم بعمل حركات بأيديهم أو بأجسامهم توافقها ، أو بالدق على آلات صغيرة كالدفوف والمثلثات والصاجات وغير ذلك . وإنه لعجيب ما يشاهد فى أصغر الأطفال من دقة متابعتهم الإيقاع الموسيقى .

تنبيه — يراعى فى تدريس الموسيقى فى هذا العام ١٩٣١ — ١٩٣٢ السنة الثانية والثالثة من رياض الأطفال والسنة الأولى الابتدائية التى مع التلاميذ من مقرر السنة الأولى من الرياض والتوسع قليلا قليلا بما يلائم قوة التلاميذ والسير بهم وفقا لهذا البرنامج

ونجاح هذه الدروس محقق ، لأنها تملأ حياة الطفل سرورا وهنا يكسب أول معرفته لمقاطع الألحان والإيقاع دون شعوره بذلك .

٣ — أغانى العمل — طبيعة الطفل فى المرحلة الأولى من الموسيقى تضطره إلى الغناء فى أثناء العمل . وذلك الغناء إنما هو سلم صغير يكرر نفسه دائما ، وعدد نغماته محدود جدا ، فاذا ما ألقينا أمام الطفل أنشودة يوافق إيقاعها العمل فسرعان ما يرتجل الطفل نفسه مثل هذه الأغانى بتعبيره عما يعمله بكلمات ملحنة ، وبذلك تكون قد تحققت فكرة هامة ، هى أن الفن والحياة يندمج أحدهما فى الآخر ، إذ يشعر الطفل بالفن شعورا لا يمكن أن يكون أقوى منه .

٤ — تربية حاسة السماع — يجب أن تكثر المربية فى السنة الأولى من الرياض من إنشاد أغنيات أو عزف ألحان دون أن تطلب من الأطفال ترديدها ، وذلك لتربى فيهم حاسة السماع .

ولما كان السماع يتطلب السكون وعدم الحركة مع شدة الانتباه ، والطفل لا يمكنه الاستقرار طويلا فى الانتباه ، وجب ألا تكون هذه المقطوعات التى تلقيها المعلمة أمام الأطفال طويلة .

٥ — تهذيب مخارج الألفاظ — يجب فى كل ما ينطق به الطفل أو يتغنى به شدة الاهتمام بصحة مخارج الألفاظ ، إذ لا يوجد بين مواد الدراسة مادة أنفع من الموسيقى لتربية الجهاز الصوتى ، وتربية الجهاز الصوتى وتهذيب مخارج الألفاظ يتبع التربية الكاملة للانسان ، ولهذا كان واجب معلمة الموسيقى الاهتمام بطرق الكلام من أول حلقات الدراسة إلى آخرها .

السنة الثانية

(ثلاثة دروس فى الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

١ — التمرين على فهم الموسيقى — إلى جانب الاستمرار فيما تقدم ذكره فى برنامج السنة الأولى مع التدرج فيه دائما ، تقوم معلمة الموسيقى فى السنة الثانية بتجارب من شأنها تجريب الأطفال على فهم الموسيقى . ومعنى الفهم هنا شىء مبدئى وهو مجرد استطاعة الطفل الاحتفاظ بلحن مؤلف من ثلاث نغمات أو أربع عند أول سماعه له مع تمييز إيقاعه . ويمكن اختبار ذلك الاستعداد بأن يطلب منه إعادة ذلك اللحن بالغناء وإعادة الإيقاع بالتصفيق أو الدق بالأرجل أو بالسير .

٢ — اختبار استعداد الأطفال الموسيقى وتقويته — تعزف المعلمة أمام الأطفال لحنا (لاتعرفه الأطفال) وتتوقف عن العزف قبل انتهاء اللحن بنغمة واحدة تكون أساس السلم المؤلف منه هذا اللحن . ويلاحظ أن تكون النغمة التى وقفت عندها المعلمة هى السابقة للنغمة الأساسية ، ثم تطلب إلى كل من الأطفال غناء هذه النغمة الأخيرة ، والغالب أن يقع أكثرهم على النغمة الصحيحة من أول مرة ، وبعضهم (وهم الأقل استعدادا الموسيقى) لايعرفونها إلا بعد مرتين أو ثلاث .

كذلك يمكن أن تقوم المعلمة بتمرينات موسيقية من شأنها تقوية استعداد الأطفال الموسيقى كأن تعزف لحنا صغيرا ثم تطلب إليهم أن يرددوه، وعند انتهائهم منه ينتظرون بقدر سكتة معلومة (مسافة ضربتين باليد مثلا) ثم يأخذون فى ترديد اللحن من جديد . ويمكن المضى فى هذا التمرين بأن يطلب إلى الأطفال زيادة زمن السكتات بقدر مسافتين أو ثلاث مسافات، وأن يحسبوا ذلك بضربات أيديهم أو أرجلهم أوبطريق السير فى أثناء العزف والوقوف فى أثناء أزمنة السكتات .

ومثل هذا التمرين مع تقويته لاستعداد الأطفال الموسيقى يضطرهم إلى شدة الانتباه وقت إلقاء الدرس.

٣ — فرقة الأطفال (الباند) — جاء فى برنامج السنة الأولى ذكر بعض الآلات التى يستعملها الأطفال فى إظهار الايقاع والتعبير عنه . وعلى معلمة الموسيقى بالسنة الثانية أن تصعد بتلك الفكرة على التدريج ، فتوجه الأطفال إلى وجوب اتصال بعضهم ببعض عند استعمال تلك الآلات ، ثم تساعدهم بعد ذلك على تكوين فرقة صغيرة منهم .

ولما كان فى هذا ما يتجه بالأطفال إلى ناحية الموسيقى العملية،وجب الاستفادة بهذه الفرصة و إرشاد الأطفال إلى تميز الأوزان المختلفة.كما أنه يمكن الاستفادة بتلك الفرصة إلى أبعد من ذلك،بأن تعزف المعلمة قطعة لايعرفها الأطفال وانما يتابعون ميزانها بالدق على آلاتهم . وليكن هذا الميزان $\frac{3}{4}$ مثلا، ثم تنتقل المعلمة بغتة إلى عزف قطعة تعرفها الأطفال ، بشرط أن تكون من نفس هذا الميزان ، وتكرر عزفها حتى تتبين من وجوههم أنهم تعرفوها . وبهذه الطريقة يستطيع الأطفال تميز أوزان الأغانى التى يسمعونها ، غير أنه يجب أن تكثر المعلمة من عزف قطع لا يعرفها الأطفال، وتقلل من عزف القطع التى يعرفونها، إذ فى عزف هذه الأخيرة مايشل قوة الانتباه فيهم إلى حد ما .

٤ — مبادئ الصولفيج — ومن منتصف هذه السنة (السنة الثانية) تأخذ المعلمة فى تلقين الأطفال مبادئ الصولفيج غير ملتجئة فى ذلك إلى التدوين الموسيقى المعروف، بل متبعة الطريقة الحديثة الخاصة بالأطفال، والمسماة (الفرار دو) ، وفيها التعبير باليد عن النغمات السبع المؤلف منها السلم الموسيقى . (وسيقوم التفتيش الموسيقى بالوزارة بشرح هذه الطريقة لمعلمات الموسيقى وملاحظتهن فى استعمالها) .

السنة الثالثة

(ثلاثة دروس فى الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

إلى جانب الاستمرار فيما تقدم ذكره فى برنامج السنتين الأولى والثانية من أغانى الألعاب والتمرينات الموسيقية الأخرى مع التدرج فيها دائما ، يجب الاهتمام فى هذه السنة بوجه خاص بما يأتى :

١ — الصولفيج والغناء — يجب أن يكون الصولفيج والغناء أهم النواحى التى تهتم بها معلمة الموسيقى فى هذه السنة، متبعة فى ذلك طريقة (الفرار دو) التى سبقت الاشارة إليها . ويجب تدريب الطفل على معرفة المسافات المختلفة بين نغمات السلم الموسيقى، حتى يصبح فى مقدوره تميزها عند سماعه إياها أو غنائها بمجرد إشارات اليد الدالة عليها .

كل هذا دون أن يعرف الطفل طريقة التدوين الموسيقى المتداولة .

٢ — فرقة الأطفال (الباند) — كذلك يجب التوسع فى الفرقة الموسيقية للأطفال كثيرا عما كانت عليه قبل، وأن تدرب الأطفال على رياسة تلك الفرقة بالتناوب (لا أن يقتصر فى رياستها على طفل معين) وذلك بعد تلقين الأطفال طريقة إدارة الفرق ومعرفتهم كيفية التعبير فيها باليدين عن أهم الأوزان الموسيقية . ويجب الانتباه إلى ضرورة استعمال الطفل اليدين معا عند رياسة الفرقة منذ أول مرة.

٣ — قوة الابتكار — تختار المعلمة أية جملة قصيرة مكونة من خمس كلمات أو ست وملحنة تلحينا سهلا جدا لا تعرفه الأطفال ، ثم تعزفه المعلمة أمامهم، وقبل الانتهاء منه أى بعد عزف أربع كلمات مثلا تتوقف عن العزف وتطلب إلى الأطفال إتمامه من تلقاء أنفسهم على نفس الايقاع السابق . وبمثل هذا التمرين تتربى قوة الابتكار فيهم .

٤ — دقة الملاحظة — يغنى الأطفال لحنا ما ، وتعزفه معهم المعلمة ثم تطلب منهم أن يتوقفوا عن الغناء حتى تعزف على البيانو بعض ألحان أخرى، طالبة إليهم الانتباه جيدا حتى إذا عادت فى عزفها إلى اللحن القديم وجب عليهم أن يبدءوا بالغناء من جديد (من تلقاء أنفسهم) .

مثل هذا التمرين فضلا عما فيه من حمل الأطفال على الانتباه للدرس يساعدهم على تربية آذانهم وعلى دقة الملاحظة ، ولا سيما إذا اجتهدت المعلمة فى أن تعزف ألحانا قريبة جدا من اللحن الأصلى .

المدارس الابتدائية

السنة الأولى

(درسان فى الأسبوع)

١ — التدوين الموسيقى — يبدأ أول مرة بتدريس علم تدوين النغمات للأطفال ، ولكن يجب أن يكون ذلك بعيداً عن كل تعقيد ، فيبدأ بتعليم التدوين بالنغمات المتساوية القيمة سواء أكان ذلك فى الأصوات أم فى السكتات، ويكون ابتداء هذا التعلم بأسهل طريقة، بأن يطلب إلى الأطفال التصفيق مبينين ميزان اللحن، ثم يقترح عليهم التعبير عن كل تصفيقة بكتابة نقطة، وأن يعبر عن حركة نزول اليد بخط رأسى يبتدئ من النقطة، وهكذا يدوّن الطفل بنفسه تصفيقات الضرب الذى يسمعه، وبهذا نصل به دون أن يشعر إلى التدوين الموسيقى وهو لا يعرف فى هذا كله مسميات هذه النغمات المدونة، وهكذا يتدرج المعلم مع الأطفال شيئا فشيئا بطريقة منطقية حتى يدخل فى صميم هذا العلم .

٢ — الصولفيج والغناء — يجب أن يظل الصولفيج والغناء الناحية الهامة فى الدروس الموسيقية فى هذه السنة مع التدرج إلى الانتقال لتلقينها على أساس التدوين الموسيقى المألوف (بدلا من طريقة القرار دو التى سبق استعمالها فى الرياض) .

٣ — الابتكار الموسيقى — يجب على المعلم أن يعنى عناية خاصة بهذه الناحية ، فيأتى بقطعة من الشعر يشرحها للأطفال، ثم يسأل عمن يستطيع أن يغنى هذه الأبيات على الصورة التى يجب أن تكون عليها. وسيحاول كل منهم إجابته إلى طلبه ، فتفشل محاولات بعضهم ، وينساق بعضهم إلى أغانى معروفة ، بينما يوفق آخرون إلى ابتكار ألحان جديدة قد تصل إلى درجة جديرة بالاعجاب .

ويمكن كذلك تهذيب قوة الابتكار الموسيقى بأن يعطى المعلم أول نغمات لحن ثم يطلب إلى الأطفال إتمامه بالنسج على منواله. ولما كانت هذه الطريقة صالحة جدا للتمييز بين الأطفال ذوى الاستعداد الموسيقى وضعاف هذا الاستعداد، وجب توجيه العناية إلى هؤلاء الضعاف ودوام توجيه الأسئلة إليهم .

وعلى المعلم أن يظهر للأطفال دائما مقدار صلاحية ألحانهم التى يبتكرونها لطبيعة الشعر ، وإلى أى حد تتمشى روح الموسيقى مع معنى الشعر ، حتى يفهم الأطفال من تلقاء أنفسهم أن الموسيقى وحدها لغة ، لها طريقة تعبيرها الخاص ، ويمكن أن يستغنى بها عن الكلام .

٤ — الآلات الموسيقية والفرق المدرسية — بعد أن ترك الطفل الآلات الموسيقية الصغيرة التى كان يستعملها فى رياض الأطفال ، وجب على المعلم عند دخوله المدرسة الابتدائية أن يهديه إلى الآلات الموسيقية الحقيقية . ولما كان تعليم العزف على هذه الآلات تعليما اختياريا خارجا عن جدول الحصص إذ تتبع فيه طريقة التدريس الانفرادى ، وجب أن تكوّن من تلاميذ كل مدرسة ابتدائية فرقة موسيقية للعزف . ويجب أن يكلف أفراد هذه الفرقة استحضار آلاتهم الموسيقية معهم إلى الفصول فى حصة الموسيقى . ولذلك مزايا عدة، إذ يزيد الدرس حياة ، كما أنه يؤثر فى الأطفال الذين يميلون إلى موسيقى العزف أكثر من ميلهم إلى الغناء أو العلوم الموسيقية، هذا إلى أنه يتيح للمعلم فرصة شرح الآلات للأطفال وكيفية صناعتها واختصاصها .

تقــــرير

بشأن حالة الموسيقى بالمدارس الأميرية

مقدم من الدكتور محمود أحمد الحفنى

كان التعليم الموسيقى منحصرا فى بعض المدارس ، مقصورا على العزف ، غير مقرر فى برنامج الدراسة ، وكان يسير سيرا مطلقا غير مقيد بنظام أو خاضع لإشراف معين . وقد أدى ذلك إلى تناقض طرق تدريس هـذا الفن وعدم اتصال حلقاته بمـا يضمن إثماره إثمارا حسنا ، وإنتاجه إنتاجا مفيدا . فلمـا عنيت الوزارة بأمر هـذا النوع من التعليم وفكرت فى تنظيمه وإدخاله تدريجيا فى برنامج الدراسة بدئ بتنفيذ ذلك خلال العام الدراسى ١٩٣١ — ١٩٣٢ على الوجه الآتى :

أولا — المدارس التى أدخل التعليم الموسيقى فى برنامجها :

(ا) رياض الأطفال المستقلة بالقاهرة والاسكندرية ، وعددها ٦ وعدد تلاميذها ١٠٦٦

(ب) رياض الأطفال الملحقة بمدارس البنات الابتدائية بالقاهرة والاسكندرية ، وعددها ٩ وعدد تلاميذها ٦٨٥

(ج) مدارس البنات الابتدائيـة بالقاهرة والاسكندرية على أن يبدأ بالسنة الأولى هـذا العـام ويتدرج فى التوسع فى ذلك سنة بعد أخرى ، وعدد تلك المدارس ١٢ وعدد تلميذاتها اللاتى يشملهن التعليم الموسيقى فى السنة الأولى ٦١٥

ثانيـا — المدارس التى أدخل جزء من التعليم الموسيقى فى برنامجها وبقى جزء آخر خارج البرنامج :

(ا) مدارس البنين الابتدائية بالقاهرة وضواحيها وقد نفذ بالســنة الأولى من هذه جزء كبير من النظام الموسيقى الجديد .

(ب) مدارس البنين الابتدائية بالجهات الأخرى ، وهذه أقل تتبعا لخطا هذا التطور الجديد لعدم توافر الأسباب المساعدة على ذلك .

ثالثـا — مدارس لا تزال تسير فيها الفرق الموسيقية على النظام المطلق القديم ، لأن خطا التدرج فى اتصال أنظمة التعليم الموسـيقى المنشأة حديثا بمدارس الوزارة لمـا تدركها بعـد (كالمدارس الثانوية) وهذا لم يمنع من إمدادها آنا فآنا بالارشاد والأنظمة المرغوب فى اتباعها .

وضمانا لحسن تطبيق الخطة التى رسمتها الوزارة للمدارس التى أدخل التعليم الموسيقى أو جزء منه فى برنامجها ، عقدت الوزارة امتحانا على دفعتين قبل بدء العـام الدراسى ١٩٣١ — ١٩٣٢ لاختيار المعلمات المطلوبات لرياض الأطفال ومدارس البنات . كما راعت فى اختيار من وكل إليهم أمر التعليم الموسيقى بمدارس البنين الابتدائية أن يكونوا من بيئات مدرسية . لأن هذا من مستلزمات إدخال أى فن يراد إضافته إلى برامج التعليم .

وكان عماد هذه الثقافة الموسيقية فى المشروع الجديد الغناء والأناشيد فالآلات وما يتبعها . وسنقصر الكلام على المدارس التى بدئ فيها بتطبيق هذا المشروع من أوائل شهر نوفمبر سنة ١٩٣١ ونوجز ذلك فيما يلى :

الأناشيد

منذ عنى بتنظيم تعليم الأناشيد بمدارس الوزارة روعى فى ذلك إدخال التجديد فيها بتطبيق ما لا مانع من اقتباسه من الأساليب المتبعة فى المدارس الأوربية ، من غير فقدان الصبغة القومية لألحان تلك الأناشيد ، ومع التزام ملاءمتها للبيئة المدرسية ، واتخاذها الوجهة التعليمية البحتة ، علما بأن هناك فرقا بين الألحان التى توضع لعامة النـاس والتى توضع للتلاميذ . فان كثيرا من التآليف الموسيقية التى توضع للعـامة ولأغراض خاصة كالطرب والسمر عند ما تستعمل فى بيئتها تكون شائقة ذات مسحة خاصة من الجمال ، ولكنها عند ما تستعمل فى المدارس تبـدو سقيمة مملة ، إذ تفقد طلاوتها الأولى ، وتكون مجردة من كل معنى أو شعور ، غير ملائمة على الاطلاق للتعبير عن معانى الكلام وترجمة ما فيه من المشاعر .

وكان من بين ما بدئ به من التجديد فى الأناشيد أن بدئ باستعمال طريقة الأناشـيد المزدوجة فى النغم (البوليفونى) . وقد اتضح أن تلاميذ المدارس المصرية الذيـن أدخل هذا التجديد فى دراستهم الخاصة بالأغانى ليسوا أقل استعدادا من غيرهم لقبول هذا النظام ، كما تبين صلاحية هذه الطريقة الجديدة وحسن أثرها فى تشويق التلاميذ وتحبيب هذا النوع من الموسـيقى (الأغانى) إليهم . وقد اتخذت كل مقطوعة غنائية وجهتها الخاصة من حيث مناسبة النغم والميزان الموسيقى لمعانى ألفاظها وميزانها الشعرى . ولا بد من أن نذكر هنـا أن الملاحظات الخاصة بتلك الأغانى المدرسـية قد اكتسبت بالتجربة والخبرة والاتصال الوثيق ببيئة التلاميذ على اختلاف مداركهم وأعمارهم ومعرفة الروح التى هم أكثر ميلا لها واستعدادا لقبولها .

ولم يقتصر تعليم الأناشيد على ذوى الأصوات الحسنة ، بل شمل جميع تلاميذ الفرق وتلميذاتها . وعلاوة على ذلك أن الأناشيد القومية — حتى فى المدارس الابتدائية التى لم يتعد مشروع التعليم الموسيقى السنة الأولى

بها — لم يقتصر تعليمها على الفرق التى تدرس الأناشيد، بل شمل جميع تلاميذ المدرسة حيث يتغنون بها عند بدء يومهم المدرسى أو انتهائه .

وعلى الرغم من قصر المدة التى اتبع فيها هذا النظام، وصلت المدارس فى هذا النوع من التعليم الموسيقى إلى درجة مرضية .

الغنـاء الصولفائى

أدخل الغناء على طريقة "القرار دو" (Tonic Solfa) التى ابتدعها فى التعليم الموسيقى "جون كرون" (John Corwen)، وذلك لملاءمتها جد ملاءمة مدارس الأطفال . وقد جربت فوجدت من السهولة بحيث تجعل الأطفال قادرين على الغناء تحت تأثير شعورهم بالمقام الموسيقى الذى يعبر عن بعض العواطف، كالهدوء أو النشاط أو الرجاء أو القوة ... الخ. ومن الغريب أنها أنتجت نتائج سريعة، إذ أنه فى أقل من ثلاثة أشهر فى حصة واحدة فى الأسبوع أمكن الأطفال غناء قطع تشتمل على درجات عدة ودواوين مختلفة بمجرد النظر إليها مكتوبة على السبورة أو غيرها، كما أمكنهم غناء تمرينات غير مكتوبة، وذلك بمجرد النظر إلى بعض إشارات باليد من المعلمة دالة على الشعور التأثيرى الخاص بكل درجة صوتية، و بالعكس أمكنهم تسمية الدرجة الصوتية بمجرد سماعها من الآلة الموسيقية أو من الصوت الانسانى مثلا، وكذا الدلالة عليها باشارة اليد الخاصة بها . فتكون الحالة الأولى بمثابة القراءة والثانية بمثابة الاملاء .

الايقـاع

وقد روعى التوسع فى الطريقة المذكورة بادخال كل ما ألحق بها من الوسائل التعليمية الخاصة بالتدرج مع مدارك الأطفال ، ولا سيما ما يختص بالايقاع والتعبير عنه بألفاظ معينة . وهى الطريقة التى ابتكرها "ايمه بارى" (Aime Paris) الفرنسى والتى سماها "لغة الايقاع" (Langue de Durée) .

فـرق الأطفـال

و بمناسبة التكلم على الايقاع رؤى إدخال بعض الآلات الايقاعية كالمثلثات والدفوف الخ فى الدروس الموسيقية الخاصة بالأطفال، سواء أكانت مصحوبة بالغناء أم غير مصحوبة، وذلك تحبيبا لهم فى الدروس وجعلها مشوقة بقدر الامكان . فكونت لذلك فرق إيقاعية (Percussion Bands) تعزف بآلاتها مسايرة لنغمات بعض الألحان، موزعة آلاتها على أجزاء اللحن المختلفة على حسب ما يوحى به كل جزء من معنى أو شعور

خاص. فتربى فى الأطفال عن غير قصد خاصة تحليل الألحان إلى جمل وعبارات لكل منها تأثير خاص به. وقد وجد أن أقرب الألحان إلى نفوسهم الألحان المصرية الصبغة أو الشرقية الأصل و يتجلى أثر ذلك واضحا من مقارنة الزمن الذى يستغرقه إدراك الروح الايقاعية لحن شرقى بالزمن الذى يتطلبه لحن غير شرقى، فهم أسرع إلى إدراك اللحن الأول إذا تساوى اللحنان فى الصعوبة .

التمرين على فهم الموسيقى

هذا وقد اشتمل البرنامج على تقوية الاستعداد لفهم الموسيقى فى الأطفال ، سواء من الوجهة الصوتية أو الايقاعية ، كمطالبتهم باستعادة الدرجات الصوتية لأى لحن بالغناء وإعادة إيقاعه بالتصفيق مثلا .

الابتكار الموسـيقى

قد اشتمل البرنامج على التمرين على الابتكار الموسيقى على أسهل وجه، كمطالبة الأطفال باتمام لحن حذف من آخره درجة صوتية أو درجتان .

الألعاب الموسيقية

وقد أدخل بعض الألعاب التى تتفق حركاتها هى والموسيقى ممثلة بذلك بعض ما يجرى فى الحياة العملية على نحو يدعو إلى السرور والابتهاج .

كما اشتمل البرنامج على غير ذلك من فروع التربية الموسيقية .

وخلاصة القول أنه لم يدخر جهد فى إدخال أحدث النظم وأكثرها انطباقا على قواعد التربية والاستفادة من تجربة تلك النظم فى البيئة المصرية ، بتوجيهها إلى ناحية خاصة بمدارك تلك البيئة مع التصرف فيها بما يلائم استعدادها ، لتنتج أحسن ما ينتظر الحصول عليه من النتائج .

فبراير سنة ١٩٣٢

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية
والسكرتير العام للمؤتمر
دكتور محمود أحمد الحفنى

٥ — لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات

التقرير العام

عهد إلى لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات فى النظر فى المسائل الآتية والاجابة عنها :

١ — إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التى تبحث فى تاريخ الموسيقى العربية .

٢ — ماخير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية ؟

٣ — إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته فى العصور المختلفة .

٤ — إحصاء أهم المخطوطات العربية التى تبحث فى الموسيقى مع بيان مانشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح ؟

٥ — ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعها ؟

٦ — إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟

وقد انتخبت اللجنة فى جلستها الأولى المنعقدة فى ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ بالاجماع الدكتور هنرى فارمر رئيسا والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى سكرتيرا ، وعقدت اللجنة ثمانى جلسات عامة وست جلسات فرعية ، وتتشرف اللجنة بأن تقدم للمؤتمر تقريرها الآتى الموافقة عليه :

المسألة الأولى (إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التى تبحث فى تاريخ الموسيقى العربية) :

لقد أعارت اللجنة هذا السؤال عناية كبيرة ، ورأت منذ بدء عملها ضرورة زيارة دار الكتب ، فندبت لجنة فرعية لذلك مؤلفة من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى والسيد حسن حسنى عبدالوهاب ، فبحث حضراتهم عن المخطوطات والكتب المطبوعة التى فى دار الكتب ، وتفضلت دار الكتب فأعارت بعضها للمعهد لتستعين به اللجنة فى أعمالها ، واتخذت الوسائل أيضا للحصول على كشف تام بالكتب المتعلقة بالموسيقى العربية فى دار الكتب ، وقد تسلمت اللجنة هذا الكشف فأفادها كثيرا فى عملها .

كذلك اعد كل من الدكتور فارمر ، والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى ، والكولونيل يزنق ، كشوفا بالكتب المطبوعة . وبعد مراجعتها ودرسها ترى اللجنة من واجبها أن توصى بما يأتى :

(١) ترى اللجنة أن فى استطاعة أعضائها إعداد كشوف أوفى وأكثر وضوحا من هذه بعد عودتهم إلى أوطانهم وتمكنهم من الاستعانة بما لديهم من كتب ووثائق . وقد طلبت من حضراتهم أن يعدوا كشوفا مشروحة بالكتب المطبوعة ، وأن يرسلوا ما كان منها باللغات الأوربية إلى الدكتور هنرى فارمر رئيس اللجنة ، وما كان منها باللغة العربية إلى الأستاذ محمد كامل حجاج أفندى سكرتيرها على أن يعد حضرتاهما كشوفا نهائية مما يجتمع لديهما من المؤلفات الغربية والشرقية ، ويرسلاها إلى السكرتير العام للمؤتمر .

(ب) إن اللجنة تعلم أن بعض الكتب الواردة فى الكشوف المقدمة لها إما من نوع قد فقد فائدته بمرور الزمن ، وإما من نوع يخطئ فهم الموسيقى العربية وتاريخها ، ولكنها مع ذلك تشعر بأن جميع هذه الكتب يحسن إدماجها فيما بعد من الكشوف ، لأنها تظهر تقدم المؤلفين الموسيقيين فى درس هذا الفن . وهذا هو السبب الذى حمل اللجنة على أن توصى باعداد كشوف مشروحة حاوية الملاحظات الوافية عن محتوياتها .

المسألة الثانية (ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية) :

رأت اللجنة أن الضرورة تقضى بأن تتوسع بعض التوسع فى هذا الموضوع لفائدة المهتمين بدرس تاريخ الموسيقى العربية . وهى تدرك أن الدرس يجب ألا يقتصر على المؤلفات ، بل يجب أن يتناول أيضا الصور والنقوش والايقونات والآلات الموسيقية المحفوظة فى المتاحف .

إن الوثائق المخطوطة سيعنى بحثها عناية تامة عند الكلام على السؤال الرابع . أما الصور والنقوش والايقونات فان لها شأنا خطيرا فى درس تاريخ الموسيقى ، لأننا نجد بينها أدلة مصورة على سير الموسيقى العربية فى مضمار التقدم تزيد فى بعض الحالات ما تشتمل عليه المخطوطات .

لذلك ندبت اللجنة الدكتور فارمر ليقوم بزيارة دار الآثار العربية مستصحبا كاتب اللجنة لدرس ما قد يوجد فيها من ذلك . وقد كرر جنابه زيارته إياها ، وزار أيضا المتحف المصرى ، وكانت نتيجة هذه الزيارات أنه عثر بين الصناعات الفنية على نحو ١٢ رسما يرجع تاريخها إلى القرن الرابع للهجرة وما يليه ، تحتوى على صور

موسيقيين وآلات موسيقية ، ومن هذه اللوحة الخشبية الشهيرة التى توجد صورة منها فى متحف معهد الموسيقى الشرقى وقد أوصى بعمل صور فوتوغرافية لهذه التحف جميعا ، ولذلك قررت اللجنة ما يلى :

(أ) لما كانت الايقونات والصور والنقوش ذات أهمية كبيرة تساعد على دراسة تاريخ الموسيقى ، فاللجنة توصى بدرس ما فى المعارض التاريخية والمتاحف من الصناعات الفنية كافة مثل الأوانى المعدنية والزجاج والخزف والعاج وأشغال الحفر فى الخشب والكزتش والنسيج ، والسعى للحصول على صور (فوتوغرافية) لما قد تحتويه من صور الموسيقيين أو الآلات الموسيقية ووضع فهرس لها وحفظها فى دار الكتب .

(ب) أن يعنى بدرس المخطوطات المصورة للغرض نفسه .

أما فيما يتعلق بخير الوسائل لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية لتسهيل درس أطوار تاريخ الموسيقى العربية دراسة علمية صحيحة فقد أعارت اللجنة هذا الأمر عناية خاصة ، وهى توصى بما يلى :

(أ) ترجمة كتاب الدكتور فارمر المسمى تاريخ الموسيقى العربية المطبوع فى لندن سنة ١٩٢٩ لأنه من أهم الكتب فى بابه .

(ب) توصى اللجنة بأن يتخذ كتاب الموسيقى الشرقية لمؤلفه محمد أفندى كامل حجاج المطبوع بالاسكندرية سنة ١٩٢٤ كتابا للتدريس إلى أن يوضع مؤلف آخر أكبر منه وأوفى .

(ج) ترى اللجنة أن من المرغوب فيه وضع مؤلف مستمد من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى والفهرست لابن النديم فى تاريخ فن الموسيقى حتى القرن الثالث للهجرة ، بحيث يحتوى على تواريخ المغنين والعازفين والملحنين والمؤلفين فى الموسيقى خلال هذا العصر الذهبى الذى ازدهرت فيه الموسيقى العربية . وذلك لاعتقادها أن مؤلفا كهذا يشيد بذكر الموسيقى العربية الغابرة قد يشجع أبناء هذا العصر على النسج على منوال أسلافهم الأماجد .

(د) لاحظت اللجنة أن هناك اقتراحا بانشاء متحف للآلات الموسيقية تحت السؤال الثامن من برنامج أعمال لجنة الآلات الموسيقية . ولما كانت لجنتنا هذه قد ندبت خصيصا لبحث المسائل المتعلقة بتاريخ الموسيقى العربية والمخطوطات ، ولما كان بعض أعضائها قد اختص بدرس تاريخ آلات الموسيقى العربية ، لذلك فاللجنة توصى بأن يوجد ارتباط وثيق بين اللجنتين فيما يتعلق بهذا الموضوع .

(هـ) توصى اللجنة بأن يدمج تاريخ الموسيقى الشرقية وبخاصة الموسيقى العربية فى برنامج التدريس فى معهد الموسيقى الشرقى وأمثاله من المعاهد .

المسألة الثالثة (إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته فى العصور المختلفة) :

لقد عرضت على اللجنة الرسالتان الواردة إحداهما من الدكتور سالم من دمشق، والأخرى من الأستاذ أحمد أفندى أمين الديك بمصر، من تاريخ السلم الموسيقى، فرأت اللجنة أن الأولى منهما تتناول الموضوع من وجهة إجمالية عامة، تجعلها ليست ذات قيمة تذكر فى أبحاثها، مع شكرها للمؤلف على مساعدته .

أما الثانية فهى رسالة ذات قيمة عظيمة، ولكن لما كان معظمها جداول رياضية غير مصحوبة بشرح يذكر أو تفاسير تاريخية، فاللجنة مع شكرها للمؤلف على هذه الرسالة المفيدة تأسف لعدم استطاعتها استعمالها فى تقريرها هذا .

وقد تطوع الدكتور فارمر بوضع تقرير عن تاريخ السلم الموسيقى وهو ملحق بهذا التقرير .

المسألة الرابعـة (إحصاء أهم المخطوطات العربيـة التى تبحث فى الموسيقى مع بيان مانشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح) :

قدمت إلى اللجنـة فى اجتماعاتها كشوف بالمخطوطات التى فى المكاتب المختلفة من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى والأستاذ سالازار . كذلك وجه البارون كارادى فو والسيد حسن حسنى عبد الوهاب والأستاذ زامبيرى نظرها إلى طائفة أخرى . وقد فحصت اللجنة عن جميع هذه وتناقشت بشأنها .

وأعلن الأستاذ سالازار أن الحكومة الاسبانيـة مستعدة لأن تهدى إلى الحكومة المصرية صورا فوتوغرافية للمخطوطات التى فى مكاتب إسبانيا التى تعتبرها اللجنة ذات فائدة .

كذلك صرح الأستاذ زامبيرى بأن جمعية الموسيقيين الايطاليين مستعدة لأن تقـدم كشوفا بالكتب والمخطوطات التى فى مكتبة الفاتيكان .

وقدم الأستاذ نجيب نحاس إلى اللجنة مجموعة نفيسـة من الصور الفوتوغرافية للمخطوطات وهى تهدى إليه خالص شكرها على اهتمامه بهذه المخطوطات .

وقد أثمرت زيارات اللجنة الفرعية المشار إليها سابقا دار الكتب ثمارا حسنة، وتفضلت دار الكتب فقدمت إلى اللجنـة فهرسا بالمخطوطات التى لديها . وقد تمكنت اللجنة الفرعية فى زياراتها هـذه أن تتعرف حقيقة بعض المخطوطات التى وقع خطأ فى وصفهـا، وأشار الدكتور فارمر أن أغلاطا كهذه توجد فى مكاتب أوربا، وضرب مثلا لذلك بكتابين فى مكتبة باريس نسبا إلى محمد بن زكريا الرازى، بينما أحدهما

هو فى الواقع كتاب الأدوار لصفى الدين، والآخر رسالة فى علم الأنغام لشهاب الدين العجمى . وذكر الأستاذ محمد كامل حجاج أفندى أيضا مثالا آخر، وهو أن كتاب الأدوار الذى فى دار الكتب وفى المعهد المنسوب إلى ابن سبعين هو فى الواقع لصفى الدين .

وإن اللجنة ترغب أيضا فى أن تذكر بأن الكتابين اللذين وضعهما الخليل بن أحمد أقدم مؤلفى العرب فى الموسيقى، واللذين كان يعتقد منذ زمن بعيد أنهما فى حوزة أحد الموسيقيين فى القاهرة، قد ثبت لها أن لا وجود لهما .

وقد اتخذت اللجنة القرارات الآتية :

(أ) اللجنـة توصى على الرغم من إعداد الكشوف المطلوبة بوضع كشـوف أخرى أكثر وضوحا وبيانا . وأن ذلك يستطاع إتمامه عند توافر المعلومات . لذلك طلب من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى أن يؤلف كل منهما بعد انتهاء المؤتمر كشوفا مرتبة بحسب الأقدمية التاريخية ومشروحة شرحا وافيا لتقديمها إلى السكرتير العام للمؤتمر .

(ب) إن المخطوطات التى طبعت قليلة جدا وهى مبينة فيما يلى :

(١) الرسالة الشرفية لصفى الدين عبد المؤمن . طبع خلاصة لهـا باللغة الفرنسية جناب البارون كارادى فو، ولكن بدون المتن .

(٢) كتاب الموسيقى الكبير للفارابى . ترجمه إلى اللغة الفرنسية مع شرحه البارون دى ارلنجر ولكن بدون المتن .

(٣) رسالة فى خبر تأليف الألحان للكندى . هذه ترجمها إلى اللغة الألمـانية الدكتور لاخمان والدكتور الحفنى مع شرحها ومتنها وصور عن أصلها .

(٤) كتاب النجاة لابن سينا . هذا ترجمه إلى الألمـانية الدكتور الحفنى مع شرحه ومتنه .

(٥) لسان الدين بن الخطيب ورسائل مغربية أخرى عن الموسيقى . هذه ترجمها إلى الانجليزية مع متنها وشرحها الدكتور فارمر تحت عنوان (معلم عود مغربى قديم) .

وهناك ترجمات أخرى يقوم بها البارون دى ارلنجر لا يزال العمل جاريا فيها .

(ج) توصى اللجنة بوجوب الحصول على صورة فوتوغرافية لجميع المخطوطات العربية العامة عن الموسيقى، وإيداعها دار الكتب أو مكتبة معهد الموسيقى الشرقى .

(د) توصى اللجنة أيضا بوجوب الحصول على صور فوتوغرافية لمخطوطات فارسية وتركية معينة، لأن هذه المخطوطات بعد عهد صفى الدين لازمة لمعرفة تقدم نظرية الموسيقى العربية معرفة جيدة.

المسألة الخامسة (ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعها ؟) :

إن المخطوطات التى لم تطبع بعد هى كل ما لم يرد ذكره فى الجواب عن السؤال الرابع . وقد اتخذت اللجنة بعد درس الموضوع وتمحيصه القرارات الآتية :

(أ) توصى اللجنة بتأليف لجنة مطبوعات يكون عملها انتقاء المخطوطات العربية الأكثر أهمية والاشراف على إعدادها لطبعها وترجمتها .

(ب) أن يصحب كل متن كتاب تختاره اللجنة للطبع بصورة عن الأصل وشرح واف وبترجمته إلى إحدى اللغات الأوربية .

(ج) أن يطلب إلى الحكومة أن ترصد الاعتماد المالى اللازم لانشاء نواة كاملة للمؤلفات العربية فى الموسيقى النظرية ، ومساعدة أية جمعية أو أى فرد يقوم بطبع هذه المؤلفات .

(د) توصى اللجنة بأن المخطوطات الشعرية الموضوعة خصيصا للنوبات والطبوع وغيرها من أنواع الفن الموسيقى توضع أيضا موضع النظر لأجل طبعها، وخصوصا ما كان منها محتويا على تنوع فى الموضوعات غير مقصور على أغانى الحب . وذلك لأنها ترى أنه يجب أن يكون لدى الملحن المصرى أناشيد غير الأناشيد الغرامية ليعنى بتلحينها ووضع الأوزان الموسيقية لها .

(هـ) المؤلفات التى تبحث فى إباحة السماع وتحريمه ، وكذلك التى تبحث فى ترتيل القرآن الشريف ، يحسن أيضا طبع مايرى مفيدا منها لتاريخ الموسيقى فى الاسلام .

المسألة السادسة (إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟) :

يقول جناب البارون كارا دى فو فى الاجابة عن هذا السؤال إن للفنون الجميلة عند العرب منزلة كبيرة، ولها فى حياة جميع الشعوب التى تتكلم اللغة العربية أثر عظيم . وفى طليعة هذه الفنون فن الموسيقى ، ونظرا لما أعطاه علماء المسلمين فى العصور السابقة لهذا الفن من الأهمية والشأن ، ونظرا لأن الموسيقى العربية لا يمكن أن تتقدم وترقى الرقى المنشود ما لم يعرف تاريخ ماضيها معرفة جيدة عن طريق طبع المخطوطات ذات الشأن الخطير فيها ، لذلك فهو يعتبر أن طبع المخطوطات العربية القديمة أمر ضرورى جدا لا يمكن المغالاة فى تقدير أهميته .

ويقول الدكتور وولف إن كل إنسان يعلم التأثير العظيم والنفوذ الكبير الذى كان للموسيقى العربية على موسيقى العصور الوسطى فى غرب أوربا، وإنه من الضرورى فهم الموسيقى العربية ليستطاع تقدير موسيقى العصور الوسطى . وبالاختصار إن ترجمة المؤلفات العربية الخاصة بالموسيقى النظرية وطبعها لا تنحصر فائدته فى تسهيل فهم الموسيقى الشرقية، بل يساعد أيضا على فهم الموسيقى فى كل زمان ومكان .

ويرى حضرة الأستاذ محمد أفندى كامل حجاج أن فائدة المخطوطات القديمة لا يختلف فيها اثنان ، ولا تحتاج إلى برهان، لأنها تمكننا من معرفة الأدوار التى مرت بها الموسيقى العربية فى تقدمها وتطورها إلى أن وصلت إلى ماهى عليه الآن . وهى تساعدنا أيضا على معرفة ما كانت عليه الموسيقى العربية فى زمن ازدهارها فى عهد هارون الرشيد، وتمكننا من فهم كتاب الأغانى وحل بعض ألغازه . وعدا ذلك إن سلم الموسيقى لا يستطاع فهمه تماما ما لم تدرس تطورات الموسيقى من عهد الخليل بن أحمد إلى الكندى إلى الفارابى إلى ابن سينا إلى صفى الدين إلى ابن غيبى وغيرهم .

الخاتمة

وإن رئيس اللجنة يرغب فى الختام أن يعرب عن خالص شكره لحضرات أعضاء لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات لما أبدوه من التعاون فى العمل ، وأن يسجل تقديره لخدمات الكاتب فؤاد أفندى مفيض الذى ساعد اللجنة كثيرا فى عملها .

وإن عمل اللجنة لا بد أن يثمر ثمارا صالحة وذلك لما حصلت عليه من النتائج ، وما أعربت عنه من التوصيات التى ترجو أن تنال موافقة المؤتمر بالاجماع .

وإننا بدون أن ندعى للجنتنا أكثر من حقها نشعر بأننا نستطيع أن نؤكد عن يقين أن كل لجنة أخرى تقريبا لا بد أن تنظر إليها وتستمد معونتها من ناحية ما . لأن أساس عمل كل اللجان يرجع إلى التاريخ ويستند إليه . فلا بد من معرفة التاريخ لفهم المقامات والضروب ، ولا بد من استشارة التاريخ لتقدير السلم، ولا بد من الاتجاه إلى التاريخ لمعرفة الآلات الموسيقية معرفة صادقة . فلجنتنا إذا هى " ألف " كل اللجان الأخرى .

وإن اللجنة ترجو رجاء حارا أن تسفر أعمالها عن طبع مجموعة وافية للمؤلفات العربية فى الموسيقى . وإنه إذا كانت لجنة التسجيل تعطى الصوت الحى فى أسطوانات "صوت سيدة" الشهيرة، فلجنتنا ترجو أن تعطى فى سلسلة مهذبة من المجلدات العلمية أصوات الماضى . وإن مصر مصدر هذا الفن ومنبته، فهى التى أنبتت

الحسين بن على المغربى ، والمسبحى فى القرن الخامس بعد الهجرة ، وقد وضع كل من هذين المؤلفين كتبا على طراز كتاب الأغانى العظيم لمؤلفه أبى الفرج . ومصر هى التى أهدت إلى العالم الاسلامى الفلكى الشهير ابن يونس الذى وضع كتابا خاصا فى تمجيد العود بعنوان " العقود والسعود ". ومن أرض النيل المبارك خرج ابن الهيثم الذى وضع الشروح الوافية والنقد الصحيح لنظريات إقليدس الموسيقية . وفى هذه البلاد عاش أيضا أبو الصلت أمية وقد كانت رسالته فى الموسيقى على جانب من الخطورة بحيث ورد ذكرها واستشهد بها فى الكتب العبرانية . وقد كان الياسى المعدود من أخصاء الفاتح العظيم صلاح الدين موسيقيا من طبقة غير وضيعة . وعلم الدين قيصر الذى كان من أبناء مصر كان أشهر أهل عصره فى نظرياته الموسيقية . ثم ابن الطحان وهو مصرى آخر وضع مؤلفا فى الموسيقى ربما كان أهم ما وضع من نوعه ، لأنه يبحث فى تاريخ الموسيقى ونظرياتها جنبا إلى جنب . جميع هؤلاء عاشوا قبل القرن السابع الهجرى .

واليوم ولا تزال ذكريات الأسابيع الثلاثة الماضية ماثلة بجمالها أمام أعيننا ، نشعر أن مصر ستتخذ مرة أخرى مركزها الأسمى الممتاز فى طليعة البلدان فى عالم الفنون الاسلامية "

سكرتير اللجنة
محمد كامل حجاج

رئيس اللجنة
دكتور هنرى فارمر

تاريخ مختصر للسلم الموسيقى العربى

بقلم الدكتور هنرى فارمر

السلم قبل الاسلام

إن الموسيقى العربية والفارسية ترجعان فى أصلهما إلى أصل سامى قديم ، كان له أثر عظيم فى الموسيقى اليونانية ، إن لم يكن أساسا لها قبل فجر الاسلام بزمن بعيد . وأول معرفتنا بالسلم العربى كان من الفارابى فى القرن الرابع الهجرى ، إذ أنه وصف آلة موسيقية كانت لاتزال مستعملة فى أيامه تعرف باسم الطنبور البغدادى أو الميزانى ، وهو يقول إن دساتين هذه الآلة تعطى السلم الذى كان مستعملا فى الجاهلية ، وهو سلم أرباع المقامات ، ثم الوصول إليه بتقسيم الوتر أربعين جزءا متساوية . وقد تيسر تتبع تاريخ هذا النظام إلى عهد اراتوستينس ، وإن كان المرجح أنه أقدم كثيرا من ذلك .

وقد كان لهذه الآلة المستعملة فى أيام الجاهلية وتران وخمسة دساتين ، يسوى الوتر الأعلى منهما على صوت أعلى الدساتين فى الوتر الأدنى فينتج من ذلك السلم الآتى :

	الوتر الأدنى						الوتر الأعلى					
سلت :	٠	٤٤	٨٩	١٣٥	١٨٢	٢٣١	٢٣١	٢٧٥	٣٢٠	٣٦٦	٤١٣	٤٦٢

ويقول الفارابى إن أغانى الجاهلية القديمة كانت لاتزال تعزف على هذه الآلة فى أيامه ، وإذا نظرنا إلى التقسيم النظرى لهذا السلم يتضح بداهة أننا إذا استمررنا فى الدساتين بعد الخامس منها نتوصل إلى السلم الآتى .

الدساتين :	أنف	الثانى	الرابع	السادس	الثامن	العاشر
سلت :	٠	٨٩	١٨٢	٢٨١	٣٨٦	٤٩٨

ومن رأى الأستاذ لاند أن هذا كان الأصل الذى انحدر منه السلم الفيثاغورى .

النظام العربى القديم

لقد لمحنا فى القرن الأول الهجرى دلائل نظرية موسيقية وضع أصولها الموسيقيون الحجازيون ، فهناك ابن مسجح تعلم فن الغناء الفارسى وتلقى أيضا بعض الدروس عن الموسيقيين الروم العازفين منهم على البربطين وعلماء الموسيقى النظرية . واستعان ابن مسجح بما تعلمه فى غربته على وضع أساس نظام النظرية الموسيقية رضى به رجال الموسيقى فى عصره ، على أن هناك مايدلنا على أن ابن مسجح رفض الطرق الفارسية والرومانية التى رآها غريبة عن الموسيقى العربية . ومن هذا يستدل على أن هذه النظم الموسيقية المنقولة من الخارج لم تكن

سابقة لنظرية الموسيقى الوطنية العربية، ولكنها دخلت عليها فتلقحت بها أصول الموسيقى العربية التى كان لها مميزات خاصة . وإن إدراك هذه الحقيقة لعلى غاية من الأهمية ، خشية أن يتسرب إلى الأذهان أن الموسيقى العربية من أصل فارسى أو رومى . فلقد قرر كثير من الثقات بأن الموسيقى العربية والفارسية والرومية كانت تختلف كل منهما عن الأخرى اختلافا ظاهرا ، فالكندى فى القرن الثانى للهجرة يقول إن دراسة الموسيقى إنما هى دراسة فنون عدة ، ومعنى ذلك أن هناك موسيقى عربية ، وأخرى فارسية ، وأخرى رومية الخ . وكتاب إخوان الصفاء الموضوع فى القرن الرابع للهجرة يقرر مثل ذلك إذ يقول " أما الشعوب الأخرى كالفرس والروم واليونان القدماء فان لألحانهم وأغانيهم قوانين أخرى تختلف عن التى وضعت لألحان العرب وأغانيهم " . وفى العقد الفريد لابن عبد ربه وكان فى القرن الرابع الهجرى نقرأ عن المدارضة التى قامت فى وجه إدخال الأنغام الفارسية على الموسيقى العربيـة . وإن مقدرة إسحق الموصلى (القرن الثانى للهجرة) على معرفة اللحن اليونانى عند سماعه تدل دلالة صريحة على اختلافه عن اللحن العربى .

ولكن ماهو ذلك النظام العربى القديم للموسيقى الذى خلف السلم الذى كان موجودا قبل الاسلام ؟

إننا نجد فى الرسالات المغربية التى نشرها أخيرا الدكتور فارمر تحت عنوان " معلم عود مغربى قديم " سلما بديوان واحد " أوكتاف " مبنيا على تسوية أوتار العود الأربعة :

	ذيل	ماية	زمل	حسين
مطلق	٠	٢٠٤	٧٠٢	٩٠٥
سبابة	—	٤٠٨	—	١١١٠
خنصر	—	٤٩٨	—	١٢٠٠

ولقد كانت هذه الطريقة أقدم من طريقة إسحق الموصلى (القرن الثانى والثالث) الذى كانت تسوية عوده على أبعاد رباعية بحيث إن نقلة واحدة توصل إلى الديوان " الاوكتاف " المزدوج المسمى الجمع التام .

وليس من العسير الوصول إلى معرفة الزمن الذى انتقل فيـه العرب فعلا من طريقـة الديوان الواحد " الأوكتاف " إلى طريقة الديوان المضاعف أو الجمع التام ، ففى أيام إسحق الموصلى والكندى ويحيى ابن على بن يحيى والفارابى وإخوان الصفاء كانت أوتار العود الأربعة تسمى من الأعلى إلى الأدنى زير فمثنى فمثلث ثم بم . والاسمان الأول والأخير فارسيان . وإنه لمن المعقول أن نستنبط أن الوتر الأعلى والوتر الأدنى كانا فى الأصل يعرفان باسمين عربيين كالوترين الأوسطين (مثنى ومثلث) ولكن نفوذ الفرس أدى إلى أن يبدل بهما اسمان فارسيان .

ويظهر أن العود الفارسى كانت تسويته إلى ابعاد رباعية هكذا (A.D.G.c.) بينما العود العربى كان هكذا (C.D.G.a.) كما ورد فى الرسالة المغربيـة المشار إليها آنفا . والفرق بين الطريقتـين إنما هو فى الوتر الأول أو الأعلى والوتر الرابع أو الأدنى . وعند ما اتبع العرب التسوية الفارسية التى ترتب عليها إبدال الوترين الأول والرابع ، اتخذوا اسمين فارسيين لهما مع استبقاء الاسمين العربيين للوترين الأوسطين .

وفيما يلى سلم العود كما ورد فى رسالة يحيى بن على بن يحيى المنجم التى تحتوى على نظرية الموسيقى كما كان يعرفها الموسيقيون فى كتاب الأغانى لأبى الفرج .

	بم	مثلث	مثنى	زير
مطلق	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨
وسطى	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢

أما فيما يختص بتاريخ هذا التبديل فاننا نعلم أن مكة اتخذت العود الفارسى فى النصف الثانى من القرن الأول للهجرة ، وأن ابن مسجح أدخل طرقه الفارسية والرومية حوالى ذلك التاريخ أيضا . وظل العرب زمنا طويلا بعـد اتباعهم طريقة الديوانين (الأوكتافين) الفارسـية ينظرون إلى النظرية بكاملها فى حدود الديوان (الأوكتاف) الواحد .

غير أن هذا السلم لم يرض الجميع ، ولم يقتصر الأمر على إدخال نوتة فارسية بمقيـاس ٣٠٣ سنت ، فقد جىء بنوتة ثالثة محايدة بمقياس ٣٥٥ سنت متوسطة بين النوتة الفارسية ودستان البنصر ، وهذه أدخلها على السلم زلزل وهو أحد الموسيقيين الذين ظهروا فى أواخر القرن الثانى . ولما جاء عهـد إسحق الموصلى كانت هـذه الاضافات إلى السلم قد أحدثت إرتباكا حمله على ما يظهر على إعادة صب السلم فى قالبـه الفيثاغورى القديم . وقد قام بذلك العمل على ما يروى بدون الاستعانة بأى كتاب يونانى . وقد نجح إصلاحه هذا فى العراق ، وظل متبعا هناك حتى منتصف القرن الرابع الهجرة . أما فى غير العراق فقد ظلت النوتات الفارسـية والزلزلية مرغوبا فيها ومتبعة كما تدل على ذلك أقوال الفارابى ومفاتيح العلوم ، على أنه بعد ذلك بقرن واحد كادت النوتة الفارسية تكون مجهولة تمـاما .

ومع أننـا نقرأ فى رسالة يحيى بن على بن يحيى أن إسحق الموصلى توصل إلى أرقامه بطريق الحساب ، فاننا نرى فى هـذه الرسالة أن المدرسة العربية القديمة أثبتت الدساتين على عنق العود أو الطنبور ، وذلك بتسوية النوتة مع جوابها أو ما يسمونه أحيانا الصياح .

الشراح اليونانيون

وفى منتصف القرن الثالث للهجرة أخذ يظهر تأثير كتابات اليونانيين القدماء الذين كتبوا فى الموسيقى والذين ترجمت كتبهم إلى اللغة العربية، وكان أول من استفاد من هذا الكنز الجديد الكندى (القرن الثانى الهجرة)، وقد بقيت إلى اليوم أربع من رسائله فى الموسيقى ، ثلاث منها فى مكتبة برلين الحكومية وواحدة فى المتحف البريطانى . وإننا نرى فى هذه الأخيرة مبلغ ما يدين به المؤلف لاقليدس و بطليموس . وقد كتب فى الواقع رسالة فى قسمة القانون قد تكون منقولة بالحرف الواحد من كتاب لإقليدس اسمه "سكتيو قانونيس" . وقد تمكن بادخاله وترا خامسا على العود للوصول إلى الديوان المضاعف بدون حاجة إلى الانتقال ، من الحصول على الجمع الكامل اليونانى ، المعروف بجمع "تيليون" لبطليموس . وقد اضطر الكندى لبلوغ هذه الغاية أن يدخل دستانا إسمه المجنب على قياس ١١٤ سنت أو بين دستان المطلق والسبابة. وقد نتج عن ذلك معضل آخر، لأن هذا الدستان على أوتار بم ومثلث ومثنى لم يتفق هو ونوتة دستان الوسطى على أوتار المثنى والزير الأول والزير الثانى، فأدى ذلك إلى تجربة دستان جديد على ٩٠سنت بين المطلق ودستان المجنب المار ذكره وبين دستان الوسطى والبنصر على ٣٨٤ سنت، وهذا كان أصل ما سمى فيما بعد ميزان ليا ، ليا ، كوما ، للطنبور الخراسانى الذى تقدم سلم النظاميين الذى وضعه صفى الدين .

دساتين	بم	مثلث	مثنى	زير أول	زير ثانى
مطلق	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢
مجنب (١)	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
« (٢)	١١٤	٦١٢	١١١٠	٤٠٨	٩٠٦
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨	٩٩٦
وسطى (١)	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٩
« (٢)	٣٨٤	٨٨٢	١٨٠	٦٧٨	١١٧٦
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

وللاطلاع على بحث هذا السلم من وجهة نظر أخرى نوجه القارئ إلى الترجمة الحديثة لكتاب الكندى التى أصدرها الدكتور لاخمان والدكتور الحفنى .

ولما جاء عهد الفارابى (القرن الرابع الهجرة) كانت قد أضيفت زيادات أخرى إلى هذا السلم . واتبع المبدأ الذى حدد به دستان الفرس ووسطى زلزل على ٣٠٣ و ٣٥٥ فى إدخال دساتين المجنب المقابلة لها بين المطلق والسبابة على ١٤٥ و ١٦٨ سنت .

فكانت نتيجة ذلك أنه أصبح هناك ثلاثة دساتين من نوع المجنب تعرف بأسماء "قديم" و "فارس" و"زلزل" بينما الدستان الذى كان على ١١٤ سنت محى أثره . وفيما يلى بيان لدساتين العود فى أيام الفارابى :

الدساتين	الأوتار				
	بم	مثلث	مثنى	زير	حاد
مطلق	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢
مجنب قديم	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
« فارسى	١٤٥	٦٤٣	١١٤١	٤٣٩	٩٣٧
« زلزل	١٦٨	٦٦٦	١١٦٤	٤٦٢	٩٦٠
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨	٩٩٦
وسطى قديمة	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦
« فارسية	٣٠٣	٨٠١	٩٩	٥٩٧	١٠٩٥
« زلزلية	٣٥٥	٨٥٣	١٥١	٦٤٩	١١٤٧
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

وقد ذكر الفارابى أيضا أن سلم الطنبور الخراسانى كانت بدايته ليما ، ليما ، كوما ، وذلك ناتج دون ريب من تجارب الكندى .

ولما جاء زمن ابن سينا وابن زيلع (القرن الخامس للهجرة) كانت النوتة الفارسية الوسطى على ٣٠٣ سنت قد اختفت وأصبحت النوتة الوسطى على ٢٩٤ سنت تعرف باسم الوسطى القديمة أو الوسطى الفارسية. ويقول ابن سينا إن الوسطى الزلزلية وضعت فى الوسط تقريبا بين السبابة والخنصر، أى على نحو ٣٥١ سنت، مع أن بعض الناس كانوا يضعونها على ٣٤٣ و٣٤٧ وكان اثنان من دساتين المجنب معروفين بدلا من ثلاثة .

ولم يقع تبديل يذكر فى سلم العود حتى القرن السابع للهجرة على مايروى نصير الدين الطوسى وفخر الدين الرازى .

مدرسة النظاميين

وكان أوسع بحث وأتمه فى نظرية الموسيقى ، على ما يستدل مما لدينا من وثائق ، بعد بحوث ابن سينا وابن زيلة ، لموسيقى كان فى خدمة آخر الخلفاء فى بغداد اسمه صفى الدين عبد المؤمن مؤلف الكتابين النفيسين ، الرسالة الشرفية وكتاب الأدوار الذى اتخذه كل مؤلف موسيقى بعده أساسا اعتمد عليه فى أعماله .

وقد كان للشراح اليونانيين فضل عظيم فى تثبيت نظرية الموسيقى العربية على أساس وطيد ، غير أنه ظل هناك شذوذ أهمه وسطى زلزل على ٣٥٥ مع السادسة المصاحبة لها على ٨٥٣ سنت فانهما لم تكونا وفق سلم هؤلاء الشراح الذى يتبع أبعادا رباعية متتالية ، ولمعالجة هذا النقص على مايظهر عمد صفى الدين إلى وضع نظرية جديدة للسلم ، قسم فيها الديوان (الأوكتاف) ١٧ بعدا بتوالى ليما ، ليما ، كوما ، فمكنه ذلك من إدماج الأجزاء الزلزلية الموضوعة على ٣٥٥ و٨٥٣ سنت بتقريب دقيق جعلها على ٣٨٤ و ٨٨٢ سنت .

وهــذا السلم الذى اعتبر " أكمل سلم فى تقسيمه " (انظر كتاب بارى Parry " فن الموسيقى " الطبعة الأولى ، ٢٩) أعطى أنغاما أنقى وأصفى مما يستطيعه السلم المعتدل (انظر كتاب ريمان فى تاريخ الموسيقى ، ٦٥) . فلا عجب إذًا إذا كان هلمهولتس فى كتابه " تأثير الأنغام " اعتبر نظرية النظاميين ذات قيمة عظيمة فى تاريخ تقدم الموسيقى ، ٢٨٣) . وفيما على سلم صفى الدين المشار إليه .

الدساتين	بم	مثلث	مثنى	زير	حاد
مطلق	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢
زايد	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
مجنب	١٨٠	٦٧٨	١١٧٦	٤٧٤	٩٧٢
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨	٩٩٦
وسطى الفرس	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦
« زلزل	٣٨٤	٨٨٢	١٨٠	٦٧٨	١١٧٦
البنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠
الخنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

وبعد سقوط بغداد انتقلت نهضة الثقافة إلى مابعدها شرقا فكثرت مؤلفات النظاميين باللغة الفارسية كثرتها باللغة العربية ، وأكثر هذه المؤلفات محفوظ حتى اليوم . وقد أفرد قطب الدين الشيرازى ، أول هؤلاء المؤلفين ، والذى عاش فى القرن السابع الهجرى ، قسما خاصا لعلم الموسيقى فى كتابه "درة التاج" ، وتلاه محمد بن محمود الأمولى الذى يحوى كتابه " نفائس الفنون" فصلا خاصا بالموسيقى (وهو فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٦٨٢٧) . وهناك كتاب فارسى آخر جدير بالذكر وهو " كنز التحف " وأهم هــذه كلها الكتب الأربعة التى وضعها عبد القادر بن غيبى (القرن الثامن للهجرة) وهى "جامع الألحان" والكتابان المختصران عنه " مقاصد الألحان " و " مختصر الألحان " وكتاب " شرح الأدوار " . وهناك كتاب خامس " كنز الألحان " وهو أنفسها جميعها لاحتوائه على ألحان مكتوبة بالعلامات الموسيقية ، ولكنه قد اختفى ولم يتيسر الوقوف له على أثر . وابن غيبى وإن اعتمد فى مؤلفاته على صفى الدين ، فقد كانت لكتبه قيمتها والذى زاده فى نظرنا إجلالا دون رجال الموسيقى فى عهده أنه كان يتعلق بالفن العمل . وقد كان ابنه وحفيده من علماء النظريات ومؤلفاتهما لا تزال موجودة ، وهى " نقاوة الأدوار " و " مقاصد الأدوار " غير أنه جاء بعدهما مؤلفان عربيان تفوقا عليهما ، وهما مؤلف رسالة "محمد بن مراد" ومحمد عبد الحميد اللاذقى (القرن التاسع) مؤلف الرسالة " الفتحية " . وقـد كان اللاذقى آخر المؤلفين الذين بحثوا بحثا دقيقا فى النظريات التجريبية الموسيقية التى قام بها صفى الدين ومن على مذهبه .

المدرسة العصرية

أهم مميزات هذه المدرسة طريقة الأرباع ، وأجدر النظريين فيها بالذكر ميخائيل مشاقه (القرن الثانى عشر للهجرة) ، على أن ميخائيل مشاقه لم يخترع هذه الطريقة ، ولم يكن هو الذى أدخلها فى الموسيقى العربية ، كما أعتقد "باريزو" والدليل على ذلك أن مشاقه نفسه يقول لنا إنها كانت قبل أيامه . كذلك لا نستطيع أن نقول إن القرن الثالث عشر كان بدء ظهورها كما يظن الدكتور لاخمان ، لأننا نعلم أنها كانت متبعة فى القرن الثانى عشر كما أثبت البارون دى توت وتودريني . كذلك لا نجد أصلها فى مخطوطة ذكرها فيلوتو كما يقول الأستاذ لاند ، لأن تلك المخطوطة قد ثبت أنها نفس المخطوطة التى عنوانها " الشجرة ذات الأكمام " التى فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٥٣٥ وليس فيها أى ذكر لنظرية طريقة أرباع الأصوات هذه . فكيف نشأت هذه الطريقة إذا ؟

يقول الدكتور لاخمان إنها نتجت عن احتياجات تصوير النغمات وما يتطلبه ، غير أن الأب كولانجيت يجزم بأنها من الوجهة العملية (لأن العود خال من الدساتين) هى نفس سلم صفى الدين أضيف إليه جملة أبعاد صغيرة .

إن بعض الاصطلاحات الفنية المستعملة فى هذه الطريقة من أصل فارسى ، مثل الاسم الذى يطلق على أرباع الأصوات والأصوات ذات ثلاثة الأرباع وصوت "نيم عربة" و "تك عربة" و "پرداه".

ثم إننا نعلم من ابن غيبى وشهاب الدين العجمى ومؤلف رسالة محمد بن مراد أن أبعادا أكثر دقة من المستعملة فى طريقة النظاميين كانت مستعملة منذ القرن الثامن للهجرة فى "الشعب" المقتبسة حديثا أو (المطولات النموذجية) التى لم تكن مستعملة فى أيام صفى الدين عبد المؤمن وإن تكن جزءا من الطريقة الفارسية الأولى المبينة فى كتاب بهجة الروح لمؤلفه عبد المؤمن بن صفى الدين (مكتبة بودليان) . ولدينا أدلة (لابورد) على أن الديوان كان فى القرن الثانى عشر مقسما ٢٤ جزءا بحيث ينتج سلما يتألف من ثلاثة أبعاد كبيرة تقسم كل منها أربعة أرباع من الأصوات ، وأربعة أبعاد صغيرة تقسم كل منها ثلاثة أرباع من الأصوات وهكذا .

(١) راست ... ... بعد كبير	(٥) نوا ... ... بعد كبير
(٢) دوكاه ... ... « «	(٦) حسينى ... ... « «
(٣) سيكاه ... ... « صغير	(٧) أوج... ... ... « صغير
(٤) جهاركاه... ... « «	(٨) كردان ... ... « «

ويخبرنا مشاقه أنه لم يكن راضيا عن الطريقة التى اتبعها النظريون فى عهده فى تقسيم الديوان (الأوكتاف)، ولا ريب أنه كان هناك تقاسيم أخرى . ويظهر أن المؤلف النظرى محمد بن إسماعيل شهاب الدين كان يقسم الأبعاد الصغرى أربعة أجزاء مثل الأبعاد الكبرى فيصبح للديوان ٢٨ بعدا بينما طريقة على درويش الحلبى كانت تقسمها أكثر من ذلك .

وإن مشاقه على كل حال حاول أن يضع مبدأ تستقر عليه طريقة الأرباع على أساس نظامى جاعلا هدفه بذلك سلما معتدلا متساويا .

ولا يزال كثيرون من العازفين اليوم يقولون إن طريقة الأرباع ليست سلما معتدلا ، وإن سلّم الجميع بوجه عام على أنها مؤلفة من أربعة وعشرين صوتا . وإن المعضل الذى يواجهه المؤتمر اليوم هو :

(أ) عدد الأصوات فى الديوان الواحد .

(ب) سلم معتدل أو غير معتدل .

جدول الأبعاد لغاية البعد ذى الأربع

سنت			نسب الأبعاد
٤٤	=		٣٩ : ٤٠
٥٠	=	+	٢٣٩ : ٢٤٦ (*)
٨٩	=		١٩ : ٢٠
٩٠	=		٢٤٣ : ٢٥٦
١٠٠	=	+	٨٤ : ٨٩
١١٢	=		١٥ : ١٦
١١٤	=		٢٠٤٨ : ٢١٨٧
١٣٥	=		٣٧ : ٤٠
١٤٥	=		١٤٩ : ١٦٢
١٥٠	=	+	٢٢١ : ٢٤١
١٥١	=		١١ : ١٢
١٨٠	=		٥٩٠٤٤ : ٦٥٥٣٦
١٨٢	=		٩ : ١٢
٢٠٠	=	+	٤٠٠ : ٤٤٩
٢٠٤	=		٨ : ٩
٢٣١	=		٧ : ٨
٢٨١	=		١٧ : ٢٠
٢٩٤	=		٢٧ : ٣٢
٣٠٠	=	+	٣٧ : ٤٤
٣٠٣	=		٦٨ : ٨١

(*) + معناه تقريبى

سنت			نسب الأبعاد
٣١٦	=		٥ : ٦
٣٥٠	=	+	١٢٥ : ١٥٣
٣٥٥	=		٢٢ : ٢٧
٣٨٤	=		٦٥٦١ : ٨١٩٢
٣٨٦	=		٤ : ٥
٤٠٠	=	+	٥٠ : ٦٣
٤٠٨	=		٦٤ : ٨١
٤٥٠	=	+	٢٧ : ٣٥
٤٩٨	=		٣ : ٤

٦ — لجنـــة الآلات

التقرير العـام

اجتمعت لجنة الآلات برياسة الأستاذ الدكتور زاكس ، وأخذت فى بحث ما عهد إليها فى درسه من المسائل ، وكان من أخطر مهام أعمال هذه اللجنة البت فى جواز ضم الآلات الغربية إلى الآلات الموسيقية العربية أو عدم جواز ذلك ، وهى فى الواقع مسألة محفوفة بالمصاعب حافلة بالتبعات . و بعض هذه الصعوبة ناشئ من التزام اللجنة سرعة البت فى ذلك ، كما أن دقة المسألة لا ترجع إلى مجرد ما بين أعضاء اللجنة من تباين فى الرأى فحسب ، ولكن إلى خطورة الموضوع فى ذاته وما يحيط به من أحوال .

ومما لا جدال فيه أن الآلات لم تكن إلا أداة التعبير عن مناحى أسلوب التلحين أو التأليف . فهى إذاً وليدة ذلك الأسلوب تلزمه مادام باقيا وتتغير بتغيره وتفنى بفنائه . وذلك معناه أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية لا يسوغه إلا تغير فى نوع الأسلوب . فوضع طراز جديد من التأليف يتطلب أداة جديدة يتأدى بها ذلك التأليف ، وهذا الرأى الذى يؤيده التاريخ الموسيقى منذ خمسة آلاف عام هو ما حدا بالغربيين من أعضاء اللجنة و بطائفة من أعضائها الشرقيين إلى المعارضة فى إدخال معظم الآلات الموسيقية الأوربية ، التى امتازت ألحانها بلون خاص وبطابع خاص ، تفاديا من تشويه ما فى الموسيقى العربية من جمال .

وحاشا أن يكون مقصد الأعضاء المعارضين لفكرة إدخال الآلات الأجنبية على الموسيقى العربية تعجيز النهضة الموسيقية فى الشرق وحصرها فى دائرة ضيقة من الركود والجمود ، أو تحويلها إلى شبه متحف أثرى من الأغانى الشعبية . ولكن معارضتهم بنيت على ما دلت عليه التجارب من أن كل تحسين وارتقاء مصدرهما أسلوب التأليف لا الآلات الدخيلة .

وأما رأى الفريق المعارض لأصحاب الرأى المتقدم ، وهو رأى المحبذين اقتباس الآلات الغربية فقائم على اعتبار أن اقتباس هذه الآلات مما يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام . ومما هو جدير بالذكر أن أصحاب الرأى الأخير يتفقون هم وأصحاب الرأى الأول فى عدم صلاحية الآلات الغربية الثابتة ذات الاثنى عشر نصف مقام للموسيقى العربية فى الوقت الحاضر ، ما لم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازم إدخالها عليها ، لكى تؤدى الأبعاد الصوتية التى تقل من نصف المقام ، وهى الأبعاد التى يتألف منها السلم الموسيقى الشرقى . وهذا هو مجمل المسألة العامة المطروحة على اللجنة . أما فيما يختص بالمسائل التفصيلية التى اشتمل عليها برنامج أعمالها وتناولتها قراراتها فانها تتلخص فيما يلى :

السؤال الأول — حصر الآلات المستعملة فى الموسيقى العربية فى مصر .

الجواب : الآلات هى :

(١)	(٢)	(٣)
العود	الناى	الدف : الرق
القانون	السلامية	الطبل البلدى
الكمنجة	المزمار	البندير
	الأرغول	البازة
	الزمارة	الصاجات
	الجورى أو السبس	طبل الجمال
	الشاة	الدربكة

السؤال الثانى — بحث هذه الآلات من حيث وفاؤها بكل الأغراض الموسيقية ، وما الوسائل اللازمة لإدخال مايمكن أن تحتاج إليه من تقويم أو تحسين ؟

الجواب : قد طلبت اللجنة من بعض العازفين على القانون والعود الادلاء بما يرونه من عيوب فى آلاتهم وما يستصوبون إدخاله عليها من تحسين ، وبعد أن سمعت اللجنة ملاحظاتهم وما أبدى لها من اقتراحات، رأت بإجماع الآراء إطالة رقبة العود قليلا مع إضافة الوتر السادس المهمل للعود للحصول على أوفر قسط من الأصوات الحادة . ولم توافق اللجنة البتة على أن يضاف إلى العود أى نوع من الدساتين الصناعية حتى لا يؤثر ذلك فى صفاء صوته وفخامة نبراته .

أما فيما يختص بالآلات الشعبية المتداولة بين أيدى العامة ، فاللجنة مجمعة على أن لاحاجة إلى تعديلها .

وقد عرض فريق من مخترعى الآلات العربية المحسّنة مخترعاتهم لتبدى اللجنة رأيها بشأنها، غير أن اللجنة رأت من الحكمة ترك الحكم على هذه المبتكرات إلى نفس العازفين من أرباب الفن .

السؤال الثالث — هل توجد آلات شرقية غير الآلات المستعملة فى مصر يصح استعمالها فى الموسيقى العربية ؟ وما هذه الآلات ؟

الجواب : اقترح الأعضاء على اختلاف أذواقهم ومشاربهم إدخال طائفة من الآلات الشرقية المستعمل منها أو المهمل ، كالربابة التركية المعروفة بالكمنجه (الأرنبة) ، والبزق والقيثارة والطار القوقازى وغيرها . فلم تر اللجنة وجها لحث الحكومة على إدخالها ، بل آثرت أن تجعل أمر إدخالها موكولا إلى مايعده المستقبل من الأحوال المهيئة لنجاحها .

بيد أن اللجنة مع ذلك تلحف فى الحث على الطنبور التركى الذى كان من ضمن الآلات الموسيقية المصرية منذ قرن ، وهى الآلة التى حظى جميع أعضاء المؤتمر بالتمتع بعذوبة أنغامها وفخامة صوتها وصفائه والتى توافر فيها من صفات الحسن والدقة ، مالم يتوافر فى غيرها من الآلات الموسيقية، هذا إلى أنها تساعد على تثبيت دعائم السلم العربى وضبط أبعاده ، كما أن القانون لايقوم مقام الطنبور لتجرده من مجموع تلك المزايا، وهو إلى ذلك سريع التأثر بالمؤثرات الجوية ، بسبب شدة إحساس الرق المثبت عليه حامل الأوتار .

أما فيما يختص بجهاز الأوزان لمخترعه السيد عبد الحميد أفندى، فهو لايعد فى الواقع آلة موسيقية، وإنما هو جهاز أعد لتوقيع أهم الأوزان الموسيقية المتداولة فى مصر ، يشتمل على أسطوانات دائرة ذات مسامير نحاسية تحدث الأوزان المطلوبة عن طريق المس الكهربائى حال دورانها إما على دف وإما على أجراس . وقد أكبرت اللجنة فكرة المخترع فى إخراج هذا الجهاز، وما انطوت عليه من نبوغ وحسن ابتكار، ولهذا توصى باستخدامه فى التعليم ، كما ترى اللجنة كذلك ضرورة تسجيل أهم الأوزان مع أسمائها على أسطوانات الحاكى (الفونوغراف) لكى يسهل على المدرس إسماع التلاميذ أهم أوزان الموسيقى الوطنية بأبخس الأثمان .

السؤال الرابع — أيجب فى الموسيقى العربية الامتناع عن استعمال الآلات الأوربية للأفراد أو للفرق أم يصح اتخاذ بعض تلك الآلات ؟ وما هى ؟ أيبقى مايتخذ منها على حاله أم يحتاج إلى تعديل ؟

الجواب : ترى اللجنة أن لاسبيل للاعتراض على وجود الكمنجة فى زمرة الآلات المصرية بعد الذى بلغته من الشيوع فى مصر وغيرها من سائر الأقطار الشرقية ، أما الفيولونسيل فلم تر اللجنة وجها لاستخدامها فى الموسيقى المصرية، لما اصطبغت به ألحانها من فرط الشجو وإثارة العواطف وإهاجة المدامع، وتغلب صوتها على ماعداها من الآلات، مما يتنافر مع باقى الآلات المصرية من تجانس فى الصبغة، على أنه سدّا للفراغ الذى لايتأتى للكمنجة أن تملأه فى الطبقات المنخفضة ، تقترح اللجنة استعمال آلة موسيقية مارسها الموسيقيون الغربيون منذ حين ولكنهم تخلوا عنها لعدم ملاءمتها للحمل على أكتافهم أو بين أفخاذهم جريا على العادة المألوفة فى الغرب ، فى حين أنها تلائم العادة الشائعة فى الشرق من حيث وضعها على الركبة .

وهذه الآلة تسمى "كمان تينور" (Violon-Tenor) وتشد عادة على طبقة قرار الكمان العادية، وصوتها قريب الشبه بصوت الفيولا، وتوجد منها نماذج فى المتاحف الموسيقية، وليس من المتعذر صنعها على مثال تلك النماذج .

أما الفيولا فلم تر اللجنة وجها للاعتراض على إدخالها .

أما الكونترباس فلا يلائم الطابع الشرقى للموسيقى المصرية الحالية ما دامت تلك الموسيقى ذات صوت واحد (هوموفونية) .

السؤال الخامس — بعد تكوين رأى فيما تقدم ما الآلات التى يمكن أن تتكون منها فرق الموسيقى العربية ؟

الجواب : كانت معظم مناقشات اللجنة دائرة حول موضوع إدخال البيانو . وقد حصرنا فى مقدمة هذا التقرير أهم أوجه الخلاف فى الرأى عند بحث هذه المسألة ، ومنها يتضح أن الرأى السائد بين غالب الأعضاء الأوربيين يناقض رأى السواد الأعظم من الأعضاء المصريين .

ولما تعذر التوفيق بين مختلف الآراء، على الرغم من تجديد المناقشة فى جلسات عدة، رأت اللجنة فى النهاية إجراء اقتراع على واحد من اقتراحين فى جلسة ضمت جميع الأعضاء حتى لا تكون الغالبية فى جانب أحد الفريقين موكولة إلى المصادفة . وأول هذين الاقتراحين أن اللجنة تعد الآلات ذات " الكلافيه " بحالتها الراهنة أداة غير صالحة للموسيقى العربية .

والأعضاء الموقعون هم :

مسعود جميل بك .

وديع صبرا أفندى .

الأستاذ الدكتور زاكس .

الأستاذ الدكتور هورنبوستل .

الأستاذ هندميت .

والاقتراح الثانى "إنه وإن كان من رأى اللجنة أن الآلات ذات "الكلافيه" الحالية (ذات نصف المقام) لا تصلح للموسيقى العربية يمكن أن تكون أداة لتلك الموسيقى لو أدخل على تلك الآلات من التعديلات ما يجعلها صالحة لأداء ربع المقام على حسب السلم الذى سيتقرر فى المؤتمر .

التوقيعات :

الأستاذ محمد فتحى .

الأستاذ نجيب نحاس .

الأستاذ أحمد أمين الديك .

الأستاذ هابا .

الدكتور فارمر .

المسيو كانتونى .

ولما كانت نتيجة الاقتراع خمسة أصوات فى جانب الاقتراح الأول تقابل ستة أصوات فى جانب الاقتراح الثانى، أى بأغلبية صوت واحد، كان من الواجب إعادة طرح الموضوع على بساط البحث أمام جماعة المؤتمر .

ومع ذلك كان من رأى أصحاب الأغلبية أنفسهم عدم صلاحية البيانو ذى الانصاف ، فالبيانو الذى يسمحون بدخوله بين الآلات الشرقية هو بيانو خاص يمكن به تادية السلم الموسيقى العربى . ومن أجل هذا شرعت اللجنة فى دراسة نماذج مختلفة من البيانو عرضت على المؤتمر غاضة النظر عما إذا كانت مشدودة على أرباع متساوية من المقامات الصوتية أو على أبعاد أخرى، لأن البت فى ذلك من اختصاص لجنة السلم .

ففحصت اللجنة من نماذج البيانو الشرقى لحضرات مخترعيها وهم : وديع صبرا أفندى، وجورج سمان أفندى، والأستاذ نجيب نحاس، وأميل عريان أفندى، والمسيو هابا . فكانت نتيجة المناقشة (التى لم يشترك فيها الأعضاء المخترعون بطبيعة الحال) نتيجة سلبية . وكان رأى الأغلبية أن هذه الآلات لم تبلغ من سهولة الأسلوب العملى الدرجة المطلوبة التى تسوغ إيصاء اللجنة باستخدامها، على أنه من المتعذر البت فى أمر هذه الآلات ما لم يوكل ذلك إلى فريق من مهرة العازفين المدربين على البيانو للفحص عن النماذج المختلفة فحصا فنيا دقيقا وإعطائهم المهلة الكافية ، وهذا يستلزم أسابيع أو شهورا عدة .

السؤال السادس — ما الآلات الغربية التى تطورت عن آلات شرقية وكيف كان هذا التطور" ؟

الجواب : إن الاجابة عن هذا السؤال تقتضى وضع كتاب خاص فى تاريخ الآلات الموسيقية جامع شامل . ومن المحال إحصاء الآلات الموسيقية التى أخذت عن الشرق، إذ أن الجانب الأكبر من الآلات الموسيقية المستعملة فى أوربا نشأ على ممر الزمان عن آلات شرقية وصلت إليها عن طريق بيزانطية أو بوساطة الصليبيين، أو من فتوح الاسلام فى جنوب أوربا، أو من النازحين إليها من بلاد آسيا الغربية . واللجنة ترى أن خير وسيلة للاجابة عن هذا السؤال أن يرجع فى ذلك إلى المؤلفات الموضوعة فى تاريخ هذه الآلات .

السؤال السابع — ما خير وسيلة للحصول على نماذج من هذه الآلات فى أدوار تطورها .

السؤال الثامن — على أى أساس يبنى ترتيب مجموعة من الآلات الشرقية فى متحف موسيقى" ؟

الجواب : أن تأخذ اللجنة فى أمر إنشاء متحف وطنى لجميع آلات الموسيقى الشرقية باقتراحات الأستاذ زاكس التى بسطها منذ ثلاث سنين لوزارة المعارف، تلبية لطلب معالى وزيرها وقتئذ ، وترجو من معالى وزير المعارف الحالى أن يكل أمر تنظيم هذا المتحف من النواحى المالية والفنية والعلمية إلى الأستاذ زاكس بحكم تخصصه بهذا الشأن ولما له به من دراية فنية .

ويتفق الأستاذ زاكس على هذا الموضوع هو ولجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات معا

السكرتير — الرئيس

نجيب نحاس — كورت زاكس

٧ — لجنة المسائل العامة

انظر الجلسة السابعة من جلسات المؤتمر فى الأسبوع الرسمى

الفصل الثالث

جلسات المؤتمر فى الأسبوع الرسمى

محضر الجلسة الأولى

فتحت الجلسة الأولى فى الساعة الرابعة بعد ظهر يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة حضرة الدكتور روبرت لاخمان رئيس لجنة التسجيل و بحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور هاينتز	مسيو سترن	الأستاذ محمد زكى على بك
البروفسور هندميت	المسيو فو بلرموز	الدكتور الحفنى
البروفسور دكتور فون هورنبوستل	السيد قدور بن غبريط	أحمد أمين الديك أفندى
بروفسور دكتور كورت زاكس	مسيو ريكار	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور وولف	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	صفر على أفندى
بروفسور دكتور فيلز	دكتور هنرى فارمر	مسيو كوستاكى
مسيو سالازار	بروفسور زامبيرى	محمد كامل حجاج أفندى
البارون كارا دى فو	رءوف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكى أفندى
مدام هرشر كليمان	وديع صبرا أفندى	محمود على فضل أفندى
مدام لافرى	مصطفى رضا بك	الأستاذ نجيب نحاس أفندى

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للؤتمر الترجمة العربية لتقرير لجنة التسجيل ، ثم تلا بعده أحد موظفى السكرتارية النص الفرنسى للتقرير المذكور .

وقد وافقت جماعة المؤتمر بإجماع الآراء على ما جاء بالتقرير المذكور وصفق الحاضرون استحسانا لما تضمنه من الآراء السديدة .

ثم انتهت أعمال الجلسة فى الساعة الخامسة والربع مساء .

سكرتير الجلسة	رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى	دكتور روبرت لاخمان

محضر الجلسة الثانية

فتحت الجلسة الثانية فى الساعة العاشرة من صباح يوم الثلاثاء ٢٩ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة حضرة رءوف يكا بك رئيس لجنة المقامات والايقاع والتأليف وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

مسيو هنرى رابو	دكتور الحفنى	أحمد أمين الديك أفندى
الدكتور هابنتز	مسيو فيليب سترن	أميل عريان أفندى
بروفسور هندميت	السيد قدور بن غبريط	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور فون هور نبوستل	السيد حسن حسنى عبدالوهاب	صفر على أفندى
دكتور لاخمان	دكتور فارمر	الأستاذ على الجارم
برفسور دكتور زاكس	بروفسور زامبيرى	مسيو كوستاكى
بروفسور دكتور وولف	مسيو هابا	محمد كامل حجاج أفندى
بروفسور دكتور فيلز	مسعود جميل بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو سالازار	وديع صبرا أفندى	الأستاذ محمود زكى أفندى
البارون كارا دى فو	مصطفى رضا بك	محمود على فضل أفندى
مسيو شانتفوان	الأستاذ محمد زكى على بك	منصور عوض أفندى
مسيو شوتان	مسيو كانتونى	الأستاذ نجيب نحاس أفندى
مدام لا فرق		

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير لجنة المقامات والايقاع والتأليف ، ثم تلا أحد موظفى السكرتارية النص الفرنسى للتقرير المذكور .

السيد حسن عبد الوهاب — إنه لما جاء فى تقرير اللجنة من ذكر الجهود العظيمة التى قام بها البارون دى ارلانجر فى الأعمال التحضيرية للمؤتمر أبدى أسفى لتعذر حضوره إلى مصر مدة انعقاد المؤتمر للاشتراك فى أعماله وذلك بسبب انحراف صحته .

محمد زكى على بك — إنى معبرا عما فى نفسى ، ونائبا عن لجنة تنظيم المؤتمر أبدى كبير الأسف لحرماننا مشاركة البارون دى ارلانجر إيانا فى أعمال المؤتمر ، ولا يسعنا إلا أن نعترف لجنابه بجهوده الكبير الذى بذله ، على الرغم من اعتلال صحته فى الأعمال التمهيدية للمؤتمر ، وفوق ذلك نشكر لجنابه اهتمامه بسير أعمال

المؤتمر ، إذ أنه متصل بما يجرى فيه كل يوم بصلات برقية وبريدية يتبادلها هو وحضرة سكرتيره الخاص المقيم الآن بمصر بسبب انعقاد المؤتمر . وأقترح على جماعة المؤتمر إرسال تلغراف بالاعراب عن أسفها مع شكر خدماته الجليلة والدعاء له بالصحة والعافية .

فوافق المجتمعون على ذلك بالاجماع .

أحمد أمين الديك أفندى — أرجو من حضرة الرئيس أو حضرة سكرتير لجنة المقامات والايقاع والتأليف أن يبين لنا الطريقة التى اتبعت فى تركيب المقامات المختلفة . أترى اللجنة الاكتفاء فى كل مقام بذكر الأسماء العربية التى يتألف منها أم ترى بيان ذلك بالعلامات الموسيقية (النوتة) ؟ وفى هذه الحالة أكتب ديوان الراست مثلا بالشكل الآتى أم كتب بغيره ؟



صفر على أفندى — اللجنة اتبعت طريقة التدوين بالنوتة لجميع المقامات بالشكل الذى ذكرته عن ديوان الراست .

أمين الديك أفندى — أرى أن تسجيل المقامات بهذا الشكل طريقة معيبة إذ أن مسألة طريقة تقسيم السلم الموسيقى لما يبت فيها ، ولا يمكن تبرير استعمال السى نصف بيمول والفا نصف دييز للدلالة على نغمتى السيكاه والأوج ، ولذلك أقترح تحديد المقامات إما بقياس الأصوات التى تتألف منها بآلة قياس الأصوات الصونومتر ، وإما بتسجيلها فى أسطوانات فونوغرافية نستطيع بها استخراج السلم الحقيق الموسيقى المصرية .

صفر على أفندى — إلى أن تقرر لجنة السلم الموسيقى شيئا بشأن تدوين الأصوات المختلفة السلم الموسيقى المصرى ، رأينا أن نستعمل فى التدوين هذه الطريقة التى جرى عليها العرف إلى الآن فى مصر .

دكتور لاخمان — أرجو من حضرة أمين الديك أفندى أن يبين ما إذا كان يقترح تسجيل المقامات ذاتها فى أسطوانات فونوغرافية أو الالحان التى تعزف وتغنى من تلك المقامات . أما أنا فأرى أن تسجيل الألحان هو الذى يمكن أن يكون ذا فائدة .

جميل مسعود بك — يجب ألا يغيب عن الذهن أن أغانى من جميع المقامات المستعملة فى مصر سبق تسجيلها فى أسطوانات فونوغرافية ، فمن المتيسر إذًا دراسة السلم الموسيقى من هذه الأسطوانات .

حسيو شوتان — إنى أؤيد رأى الدكتور لاخمان كل التأييد .

صفر على أفندى — أرى أنه يجب التمييز بين المقامات الأصلية والمقامات المتفرعة منها ، وأقترح تسجيل الديوان صعودا وهبوطا من المقامات الأساسية ، وتسجيل لحن من كل من المقامات الفرعية .

دكتور لاخمان — لا أعتقد أنه من الضرورى لضبط سلم موسيقى أن يسجل ، لأن الواضع لأى سلم مختص بطبيعة الحال بتحديد مسافاته .

أميل عريان أفندى — فيما يتعلق بالسلم المصرى الحالى أرى أنه يتعذر الرجوع إلى مؤلفه لمعرفة المسافات التى استعملها فيه ، فلا بد لنا من التسليم بوجوب إجراء قياس دقيق لهذا السلم مهما يكلفنا ذلك .

أمين الديك أفندى — استعمل آباؤنا النسب للتعبير عن الأصوات المختلفة التى يتألف منها الديوان ، وأنا أقترح أن نحذو حذوهم ، لأننا إذا اكتفينا بذكر ربع ونصف وثلاثة أرباع الصوت فلا يكون التعبير عن المقامات دقيقا .

الرئيس — هذا الاقتراح متعلق بالسلم الموسيقى المحدد لبحثه يوم آخر .

محمد زكى على بك — أشارك جناب الرئيس فى رأيه ، وأوجه نظر حضراتكم إلى أن هذه المسألة واردة فى الفقرة الرابعة من برنامج لجنة السلم الموسيقى ونصها : "ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الايقاع ؟" .

محمد فتحى أفندى — يهمنا معرفة ما إذا كانت لجنة المقامات والايقاع والتأليف طلبت إلى لجنة السلم الموسيقى أن تعنى بمسألة تحديد المقامات .

البارون كارا دى فو — لجنة السلم الموسيقى لم تبحث إلا مقامين أو ثلاثة .

الرئيس — لا نبحث فى موضوع التسجيل على أسطوانات ، لأنه غير وارد فى برنامج لجنتنا ، وأرى أنه يحسن إرجاء هذا الموضوع لحين تسلمنا تقرير لجنة التسجيل .

الدكتور لاخمان — لجنة التسجيل مكلفة تسجيل قطع غنائية وآلية فقط ، ولم تكلف تسجيل المقامات .

الرئيس — إنى باعتبارى رئيس لجنة المقامات والايقاع والتأليف أقرر أن لجنتنا لم تشتغل بأبحاث فى المعامل لأنها مكونة من موسيقيين ليس غير .

محمود زكى أفندى — أرى أن الموضوع الذى أثاره حضرة أمين الديك أفندى مهم جدا ، لأن المؤتمر

كان يجب عليه تحديد المقامات بحيث لا يدع مجالا للشك بشأنها ، وذلك إما بطريقة التسجيل الفونوغرافى وإما بطريقة قياس المسافات التى تتألف منها قياسا رياضيا ، فأقترح على المؤتمر أن يبدى اليوم الرغبة فى أن تشكل الحكومة المصرية لجنة خاصة لتحديد المقامات باحدى الطريقتين المذكورتين .

وديع صبرا أفندى — لقد بينت منذ بدء أعمال لجنة السلم ضرورة فحص المقامات السبعة الأساسية ، ولذلك أؤيد اقتراح حضرة أمين الديك أفندى ومحمود زكى أفندى .

أميل عريان أفندى — بما أن لجنة السلم الموسيقى أضاعت وقتها فى مناقشات عقيمة ، أرى أنه يحسن أن تكون مهمة اللجنة التى يقترح تشكيلها حضرة محمود أفندى زكى تحديد المسافات التى يتألف منها السلم الموسيقى المستعمل الآن فى مصر ، لأنه متى تم ذلك سهل ضبط جميع المقامات .

الرئيس — عرض علينا اقتراحان أحدهما لحضرة أمين الديك أفندى والآخر لجناب الدكتور لاخمان ، وسنأخذ الأصوات عليهما ، ولكنى أقرر أنى أرى أن أكثرهما معقولية اقتراح الدكتور لاخمان الذى يرمى إلى تسجيل الأغانى لا المقامات تسجيلا فونوغرافيا .

أمين الديك أفندى — إذا قرر المؤتمر ذلك فانى أطلب قياس مسافات المقامات قياسا رياضيا .

الرئيس — كيف يتيسر ذلك ولجنة السلم الموسيقى لم تصل بعد إلى حل نهائى فى مسألة مسافات السلم المستعمل فى مصر والأصوات الواقعة بين تلك المسافات ؟

محمد فتحى أفندى — اقترح رجاء الحكومة المصرية فى تشكيل لجنة خاصة لقياس هذه المسافات .

رءوف يكتا بك — أعتقد أننا متفقون جميعا على فائدة تشكيل مثل هذه اللجنة .

محمد زكى على بك يسأل عما إذا كان تقرير لجنة المقامات والايقاع والتأليف مقبولا فى جملته .

نجيب نحاس أفندى — كيف نقبل وتكوين المقامات معبر عنه برسم بيانى غير ثابت ؟

الرئيس — لم تكتف اللجنة بتدوينها بالعلامات الموسيقية بل قسمتها أيضا إلى أجناس .

إميل عريان أفندى — على الرغم من تدوينها بالعلامات الموسيقية وتقسيمها إلى أجناس لا يمكن اعتبار المقامات محددة مادامت قيمة الأصوات التى تتألف منها لم تحدد بالضبط .

مصطفى رضا بك — السلم الموسيقى والمقامات مسألتان لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى ، وبما أن ١٥ يوما غير كافية البتة لتحديد السلم الموسيقى ، لذلك أؤيد الاقتراح القائل بتشكيل لجنة خاصة لهذا الغرض .

محمد زكى على بك — نحن رأينا أن مدة الأسبوعين غير كافية حقا لانجاز مثل هذا العمل على ما يرام ، ولذلك تميل الحكومة إلى استمرار هذا العمل .

أخذت الأصوات على الاقتراح برجاء الحكومة المصرية فى تشكيل لجنة خاصة لضبط المقامات وتحديدها فوافق عليه الحاضرون بالاجماع .

محمود زكى أفندى — لاحظت اللجنة أن الديوان الواحد يعرف بأسماء مختلفة فى مصر وفى الشام مثلا فهل بحثت عن أسباب هذا الاختلاف فى التسمية ؟

الرئيس — نحن اكتفينا باثبات ما وصل إلى علمنا ، ولما كانت مصر تعتبر بحق المركز الموسيقى لدائرة البلاد الاسلامية فى الشرق الأدنى ، فان التسمية التى تستعملها ستعم سائر البلاد ، وخصوصا متى وضعت ونشرت طريقة (Méthode) جديدة لتعليم الموسيقى .

نجيب نحاس أفندى — أعتبر أن لجنة المقامات والايقاع والتأليف لم تقدم لنا من حيث الدقة شيئا لأنها لم تحدد قيمة الأصوات .

صفر على أفندى — نحن استعملنا مؤقتا طريقة التدوين السالفة الذكر ، ولا نزال منتظرين قرار لجنة السلم الموسيقى فيما يختص بتحديد قيمة الأصوات

مسيو فيليب سترن — أرى أنه من المهم ذكر أسماء وعناوين حضرات الموسيقيين الذين قدموا لنا تركيب المقامات .

محمود زكى أفندى — أقترح على المؤتمر أن يبدى الرغبة فى أن تتخذ الاجراءات اللازمة للوصول إلى توحيد تسمية المقام فى البلاد المختلفة .

وأخذت الأصوات على هذا الاقتراح فووفق عليه بالاجماع .

ثم رفعت الجلسة فى منتصف الساعة الأولى بعد الظهر ؟

سكرتير الجلسة	رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى	رءوف يكتا

محضر الجلسة الثالثة

فتحت الجلسة الثالثة فى الساعة العاشرة من صباح يوم الأربعاء ٣٠ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة جناب المحترم الأب كولانجيت رئيس لجنة السلم الموسيقى وحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

دكتور هاينتز	مسيو هنرى رابو	دكتور الحفنى
بروفسور هندميت	مسيو فيليب سترن	مسيو كانتونى
بروفسور دكتور فون هورنبوستل	السيد قدور بن غبريط	أحمد أمين الديك أفندى
دكتور لاخمان	السيد محمد بن غبريط	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور زاكس	السيد حسن حسنى عبدالوهاب	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور وولف	دكتور هنرى فارمر	صفر على أفندى
بروفسور دكتور فيللز	بروفسور زامبيرى	مسيو كوستاكى
مسيو سالازار	مسيو هابا	محمد كامل حجاج أفندى
بارون كارادى فو	رءوف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى
مسيو شانتفوان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكى
مسيو شوان	وديع صبرا أفندى	محمود على فضلى أفندى
مدام هرشر كليمان	مصطفى رضا بك	منصور عوض أفندى
مدام لافرنى	الأستاذ محمد زكى على بك	الأستاذ نجيب نحاس

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

وقبل البدء فى أعمال الجلسة تلا حضرة الأستاذ محمد زكى على بك الرسالة البرقية المرسلة من حضرة صاحب المعالى كبير الأمناء ردا على تلغراف المؤتمر المرسل إلى حضرة صاحب الجلالة الملك . وقد قوبلت عباراته الرقيقة بالتصفيق الحاد .

ثم تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة ، ثم تلا أحد موظفى السكرتارية تقرير اللجنة باللغة الفرنسية .

البارون كارادى فو — تلا باللغة الفرنسية الكلمة التى ترجمتها :

لايزال هناك بعض الغموض فيما يختص بمبادئ المقامات والسلالم المعروفة كما ظهر ذلك فى جلسة الأمس ، إذ شكا أعضاء لجنة المقامات من عدم معاونة لجنة السلم لهم فى الوقت الملائم ، وإنى أرى مع ذلك أنه ليس من المستحيل إيضاح الحالة .

الحقيقة أن السلم العربي لاوجود له ، إذ لا يوجد أناس مشتغلون بالنظريات الخاصة به ، ولم يتقدم المؤتمر أى اقتراح بشأنه ، ويمكننا أن نقرر أن السلم لاوجود له ، وانما توجد مقامات فقط . وإذا ذكر السلم فان المسائل فى الأذهان هو مجموعة مقامات ، أو ديوان أساسى يتألف منه أنغام عدة ، وإذا اعتبرنا السلم بهذا المعنى أمكننا أن نجد عند المؤلفين الموسيقيين سلما يرجع عهده إلى عهد اليونان الأقدمين إذ وجد سلم من وضع اليبوس (Alypius) على ماأعتقد قام بطبعه ميبوميوس (Meibomius) وإذا بدئ بأية علامة من علاماته يمكن معرفة تسعة المقامات اليونانية الأساسية وهى : الفريجى (Phrygien) والليدى (Lydien) والدورى (Dorien) مع فروع كل منها الهيبر (Hipier) والهيبو (Hypo) .

وهذا السلم استعمله الفارابى وصفى الدين ، ولكنه كثير التعقيد فى تركيبه وما هو فى الواقع الا من عمل بعض المشتغلين بالعلوم الرياضية وليست له أية قيمة موسيقية ، ولا يمكن أن يتسع لأكثر من المقامات التسعة المذكورة .

ومن الواضح أن السلم الذى يشتمل على عدد كبير من المقامات مع مسافاتها الصحيحة غير ممكن تكوينه رياضيا ، ولأجل ذلك رأت لجنة السلم أن تبحث فى المقامات مباشرة ، فاختارت المقامين أو الثلاثة التى كثر شيوعها فى مصر ، وهى الراست والبياتى والحجاز ، وأجرت تجارب بشأنها أعنى أنها ضربت صفحا عن النظريات وبحثت فيما هو المتبع اليوم عند أحسن المغنين ، ويمكن فيما بعد تكملة هذه التجارب فى المقامات الأخرى الأصلية . ومتى تم ذلك فسيكون لديكم لكل مقام ثلاثة تعاريف لابد أن تختاروا واحدا منها .

أولا — تعريف القدماء من أصحاب النظريات (من القرن العاشر إلى القرن الخامس عشر) الذين يقررون مسافات الأبعاد الصوتية فى المقامات بنسبة أطوال الأوتار ، ولا يخفى مافى ذلك من تمام الوضوح .

ثانيا — التعريف الناتج عن التجارب التى يمكن إجراؤها على المقامات المتبعة الآن بدقة كبيرة مثل الدقة التى اتبعتها لجنتكم فى التجارب التى أجرتها .

ثالثا — التعريف التقريبى الذى يعطينا المقامات المقسمة إلى أرباع الأصوات .

فبأى اعتبار يكون الخيار ؟ يلوح لى أنه يجب ألا يراعى فى ذلك الاعتبار العلمى بل الاعتبار النفسى : الارادة ، فاختاروا كما تشاءون . فاذا اخترتم التعريف الثانى أعنى مايتبعه الآن مشهورو المغنين ، يجب أن يكون اختياركم مقصورا على بلد واحد ، لأننا لاحظنا فيما يتعلق بمقام الراست على الأخص ، أن المغنين فى مصر والشام وتركيا لايتبعون نغمات واحدة ، فمتى تقرر المقام بهذا الشكل لبلد واحد يحسن وضع آلة ذات سبعة (ديابازونات) تعطى الأصوات الناتجة من هذه التجارب حتى لاتتغير فى المستقبل ويعمل مثل ذلك بكل مقام .

أما اذا اخترتم التعريف التقريبى ذا أرباع الأصوات ، فيسهل عليكم كتابة النوتة والتدريس وتتوافر لديكم ميزة تصوير المقامات المهمة التى يتعذر وجودها فى النظامين الآخرين ، ولكنكم إزاء ذلك تفقدون كثيرا من حيث الرقة والرشاقة .

عليكم أن تقرروا ذلك ، وأكرر أن المسألة مسألة إرادة ، فاذا لم تصدروا قرارا فان المسألة تستمر إلى ما لا نهاية له .

رءوف يكتا بك . تلا باللغة الفرنسية الكلمة التى ترجمتها :

حضرة الأب المحترم . إن من بين أغراض هذا المؤتمر كما ذكر فى خطبة الافتتاح التى ألقاها حضرة صاحب المعالى وزير المعارف تثبيت السلم الموسيقى .

وقد أضاعت لجنة السلم الموسيقى كثيرا من وقتها فى حل السؤال الغريب الذى وضع وهو يتضمن ما إذا كانت الموسيقى العربية أساسها حقيقة كما يزعمون الطريقة المعتدلة التى تقسم الديوان إلى ٢٤ ربع صوت متساوية أو لم يكن .

أما التجارب الأولى التى عملت فقد برهنت على العكس ، ولذلك تألفت لجنة فرعية ، ثم أجريت عمليات مشوبة بالشك كثيرا أو قليلا لقياس الأصوات المذكورة ، وقد عبرت اللجنة عن نتيجة أبحاثها بسلسلة من الأرقام ورد ذكرها بتقريرها السابق تلاوته .

والآن أتشرف بعرض السؤال الآتى على زملائى الأفاضل :

هل يمكن للعالم الموسيقى (Musicologue) أو المشتغل بنظريات الموسيقى شرقيا كان أو غربيا أن يستخلص من تلك الأرقام الصفة الحقيقية العلمية للمجموعة الصوتية (Système Tonale) فى الموسيقى العربية ، وأن يقول مثلا إن هذا سلم ديتونيكى (Ditonique) أو سلم دياتونيكى (Diatonique) أو أى سلم آخر مستعملا أحد الاصطلاحات المعروفة عند المشتغلين بنظريات الموسيقى ؟

وهل فى الاستطاعة أن يقال إن المجموعة الصوتية المذكورة تتضمن الأبعاد ذات الخمس (Quintes) وذات الأربع (Quartes) المضبوطة ، وأن أبعادها الثلاثية (Tierces) مطابقة لأحد الأبعاد الثلاثية الأخرى المعروفة لدى المشتغلين بتلك النظريات ؟ وأخيرا هل يمكن هذا العالم الموسيقى أن يكون لديه فكرة حقيقية عن قيمة الصوت الكبير والصوت الصغير أو عن الأبعاد الفنية الصغيرة الأخرى لهذه الموسيقى المطربة ؟ أعتقد أن الجواب لا .

وإذ كانت حكومة جلالة الملك لا تدخر وسعا فى سبيل رفع مستوى الثقافة الموسيقية فى هذه البلاد ، فانى أقترح عليها إنشاء مجمع (أكاديميه) للموسيقى لا يؤلف من مهندسين أو صناع آلات ، بل من فنانين نابغين، ومن علماء فى نظريات الموسيقى يكونون قد درسوا أيضا تاريخ السلم العربى، ويكونون من ذوى الكفايات المشهود لهم فى المسائل المتعلقة بالموسيقى الشرقية .ولما كانت القاهرة هى بلا نزاع المركز الموسيقى فى دائرة الشرق الأدنى، وجب أن ينشأ فيها هذا المجمع (الأكاديميه) الذى يستطاع أن تدرس وتعالج فيه جميع المسائل الواردة فى خطبة الافتتاح فى جو أكثر هدوءا وأقل اضطرابا .

وانى أرجو أن يثبت اقتراحى فى محضر هذه الجلسة .

محمود زكى أفندى — إنى أعارض فيما يقوله حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك فى كلمته من وجوب إنشاء مجمع علمى موسيقى فى مصر، يتألف من كبار المشتغلين بالموسيقى العربية الواقفين على تاريخ السلم الموسيقى العربى المشهود لهم بالكفاية والمقدرة، وذلك لأنى أرى أن معهد الموسيقى الشرقى الذى تجتمع فى داره الآن يضم أقدر الأشخاص العالمين فى الموسيقى العربية والمشتغلين بها . وفى استطاعة هذا المعهد أن يقوم بعمل المجمع العلمى الذى يطلب رءوف يكتا بك تأليفه .

محمد زكى على بك — إن اقتراح الأستاذ رءوف يكتا بك لا يتعرض لأكثر من كفاية الأعضاء الذين يتألف منهم المجمع العلمى ، فاذا توافرت الشروط المطلوبة لعضوية هذا المجمع فى رجال معهد الموسيقى الشرقى كان كل الأعضاء منهم . على أنه يجب ألا يفوتنا أن المجمع العلمى سيكون مجمعا رسميا يتألف ممن تختارهم الحكومة من ذوى المكانة العلمية ، والمعهد ليس كذلك، لأن الحكومة وحدها حق اختيار أعضاء الجمعيات العلمية التابعة لها .

السيد قدور بن غبريط — أنا أوافق على رأى الأستاذ محمود زكى أفندى .

رءوف يكتا بك — إن اقتراحى لا يقصد منه أن يكون المجمع العلمى بعيدا عن هذا المعهد، لأنى أطلب أن يكون هذا المجمع فى مصر، وأن ينعقد فى دار المعهد الكريمة فى جو يسوده السكون والسلام .

وقد عرض اقتراح رءوف يكتا بك على المجتمعين فوافقوا عليه بالاجماع ما عدا ثلاثة، وهم الأستاذ محمود زكى وإميل عريان أفندى ومحمود على فضل أفندى .

إميل عريان أفندى — ثم وقف إميل عريان أفندى سكرتير لجنة السلم الموسيقى وألقى كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها كما يأتى :

سادتى

بما أن اللجنة الفرعية للسلم الموسيقى قررت أن السلم الموسيقى المستعمل فى مصر لا يطابق السلم المعتدل المقسم الى ٢٤ ربع صوت، فأجدنى مضطرا إلى مناقشة التجارب التى أجرتها، والنتائج التى حصلت عليها ، لأظهر لكم أن قرارها هذا مبنى على قاعدة فاسدة .

ويظهر أنه يحسن بى أن أوجه نظركم قبل هذه المناقشة إلى أن لجنة السلم الموسيقى أجرت فى أثناء جلستها المنعقدة فى ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ مقارنة بين سلم مقام الراست المأخوذ من القانون وهذا السلم نفسه مضبوطا على الأكتوكورد على أساس السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا .

وقد تبينت بدون أدنى صعوبة أن هذين السلمين منطبق أحدهما على الآخر تمام الانطباق .

وقد أعادت اللجنة الفرعية هذه التجربة نفسها وحصلت بالنسبة للأصوات المختلفة لسلم مقام الراست على الأرقام الآتية :

[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]

جدول رقم ١

طول الوتر المذبذب	اسم الصوت
١,٠٠٠٠	راست ... ...
٠,٨٩١٠	دوكاه ... ...
٠,٨١٥٧	سيكاه ... ...
٠,٧٥٠٠	جهاركاه ... ...
٠,٦٦٦٦	نواه ... ...
٠,٥٩٤٠	حسيني ... ...
٠,٥٤٥٠	أوج ... ...
٠,٥٠٠٠	كردان ... ...

فاذا قارنا بين هـذه الأرقام والأرقام المقابلة لهـا فى السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا والمبينة بالجدول الآتى :

جدول رقم ٢

طول الوتر المذبذب	اسم الصوت
١,٠٠٠٠	راست ... ...
٠,٨٩٠٩	دوكاه ... ...
٠,٨١٦٨	سيكاه ... ...
٠,٧٤٩١	جهاركاه ... ...
٠,٦٦٧٤	نوا ... ...
٠,٥٩٤٦	حسيني ... ...
٠,٥٤٥٠	أوج ... ...
٠,٥٠٠٠	كردان ... ...

يتبين لنا بسهولة أ ١ متساوية فيما بينها بحيث لا يتجاوز الاختلاف بينها ملليمترا واحدا تقريبا (ومع ذلك يمكن تفسير هذا الفرق الضئيل جدا بعدم بلوغ آلة القياس الدرجة الكافية من الدقة) .

ولمـا كانت اللجنة الفرعية تريد أن تتحقق جيدا من النتائج التى وصلت إليها، رأت أن تعيد هذه التجارب ولكن بعكس الطريقة الأولى ، أى أنها ضبطت أوتار القانون على حسب سلم مقـام الراست المضبوطة أصواته على آلة الصونومتر على قاعدة السلم الموسيقى المعتدل المقسم الى ٢٤ جزءا متساويا ، ثم دعت بالتناوب حضرات الموسيقيين الذين انتخبوا لأن يكونوا محكمين لتقديم ملاحظاتهم على أصوات السلم المضبوط بهذه الطريقة .

وهذه الملاحظات دونتها اللجنة الفرعية فى الجدول الآتى :

جدول رقم ٣

شوا	الحريرى	فحى	عويس	منصور عوض	
عالٍ	واطٍ	واطٍ	مضبوط	مضبوط	دوكاه ... ...
»	عالٍ	عالٍ	عالٍ	»	سيكاه ... ...
مضبوط	»	واطٍ	»	»	جهاركاه ... ...
عالٍ	»	»	»	»	نوا ... ...
واطٍ	»	»	مضبوط	»	حسيني ... ...
عالٍ	»	عالٍ	عالٍ	»	أوج ... ...

لا يمكننى أن أترك هذا الجدول يمر دون أن ألاحظ بعد استثناء حضرة منصور عوض أفندى الذى أبدى حكمه بأن السلم المعتدل لمقام الراست كان فى جميع نواحيه مطابقا للسلم المستعمل فى مصر أن جميع من أبدوا آراء فيما يختص بهذا السلم كانت آراؤهم متناقضة فى كثير من أجزائها ، خالية من كل ذوق سليم ، وذلك لمخالفتها لمبادئ قواعد علم الأصوات .

وسأذكر على سبيل المثال الحالتين المميزتين التاليتين :

١ — إن صوت النوا الذى كانت رصدته اللجنة الفرعية على حسب آذان حضرات الموسيقيين المحكمين باعتباره ناتجا من وتر طوله ٠,٦٦٦ (انظر جدول رقم ١) وجده هؤلاء المحكمون بأغلبية ٣ أصوات إزاء صوت واحد عاليا جدا فى السلم المعتدل، إذ يبلغ طوله ٠,٦٦٧٤ . وليس من الضرورى أن يكون الانسان رياضيا ماهرا حتى يعرف أن ارتفاع الأصوات المختلفة الناتجة من وتر واحد يتغير بنسبة عكسية لأطوال الأجزاء المتذبذبة المحدثة لها .

٢ — الأوج الذى رصدته اللجنة الفرعية بحسب آذان حضرات الموسيقيين المحكمين باعتباره ناتجا من وتر طوله ٠٫٥٤٥٠ (انظر جدول رقم ١) اعتبروه بالاجماع عاليا فى السلم المعتدل إذ يبلغ طوله ٠٫٥٤٥٠.

فلو كانت اللجنة الفرعية كلفت نفسها عناء مواجهة الأرقام التى حصلت عليها لكانت احترست من أن تؤكد أن الوتر الذى يبقى طوله ودرجة شده بدون تغيير يمكن أن يعطى أصواتا مختلفة.

واستمرت اللجنة الفرعية فى قياس أنصاف المسافات الصوتية الأخرى التى تقع بين المسافات السابقة كما فى الجدولين ٤ و ٥ المذكورين بعد :

جدول رقم ٤

سلم مقام النهاوند	
اسم الصوت	طول الوتر
الكرد	٠٫٨٤٤٥
الحصار	٠٫٦٣١٠
العجم	٠٫٥٥٨٠

جدول رقم ٥

سلم مقام الحجاز	
اسم الصوت...	طول الوتر
الحصار	٠٫٦٢٧٠
النم ماهور	٠٫٥٣٢٠
الكرد	٠٫٨٣٨٠

وأردت أن أحقق بنفسى مبلغ دقة هذه الأرقام التى حصلت عليها اللجنة الفرعية مرتكنا فى ذلك على تساوى المسافات الثلاث الآتية :

$$\frac{\text{دركاه}}{\text{كرد}} = \frac{\text{نوا}}{\text{حصار}} = \frac{\text{حسينى}}{\text{عجم}}$$

ولكنى مضطر مع الأسف الشديد إلى التصريح بأن الأرقام التى حصلت عليها اللجنة الفرعية لا يمكن التعويل عليها ، لأننا إذا استبدلنا بهذه المسافات قيمتها العددية المأخوذة من الجداول ١ و ٤ و ٥ كانت النتيجة كما يلى :

	$\frac{٠٫٨٩١٠}{٠٫٨٤٤٥} = \frac{٠٫٦٦٦}{٠٫٨٣١} = \frac{٠٫٥٩٤}{٠٫٥٥٨}$
مع أن	$\frac{٠٫٨٩١٠}{٨٤٤٥} = ١٫٠٥٥٠$
و	$\frac{٠٫٦٦٦}{٠٫٨٣١} = ١٫٠٥٥٤$
و	$\frac{٠٫٥٩٤}{٠٫٥٥٨} = ١٫٠٦٤٥$

ولما أرادت اللجنة الفرعية إثبات المسافات الوسطى الأخرى، اتبعت طريقة معقولة باستعمالها المعادلات الثلاث عشرة التقريبية التى قدمها لها المحكمون والتى لا شك فى صحتها .

ملاحظة — تسهيلا لاستعمال المعادلات التقريبية قد استبدل بالأربع والعشرين مسافة السلم الموسيقى أربعة وعشرون حرفا من الحروف الأبجدية .

فتكون المعادلات التى أثبتتها اللجنة الفرعية كالآتى :

(١) ب ج د = هـ و ز
(٢) ا ب = هـ و
(٣) ا ب ج = هـ و ز
(٤) ج د هـ = هـ و ز
(٥) و ز ح = هـ و ز
(٦) ز ح ط = هـ و ز
(٧) ط ى ك = هـ و ز
(٨) ك ل م = هـ و ز
(٩) م ن س = هـ و ز
(١٠) س ع ف = هـ و ز
(١١) ف ص ق = هـ و ز
(١٢) ش ت ث = هـ و ز
(١٣) هـ و ز ح ط ى ك ل = س ع ف ص ق ر ش ت

وكانت اللجنة تستطيع أن تضيف إلى هـذه المعادلات بدون أن تخشى أن تناقض نفسها المعادلات الست الآتية :

(١٤) د هـ و = ج د هـ
(١٥) ب ج د هـ = ج د هـ و
(١٦) ى ك ل = هـ و ز
(١٧) ل م ن = هـ و ز
(١٨) ن س ع = هـ و ز
(١٩) ص ق ر = هـ و ز

فاذا أضفنا إلى هذه التسع عشرة معادلة الخمس التالية المأخوذة من الجدول رقم ١

(٢٠) ح ط ى = هـ و ز
(٢١) ق ر ش = هـ و ز
(٢٢) ت ث خ = هـ و ز
(٢٣) س ع ف ص = ا ب ج د
(٢٤) ا ب ج د هـ و ز ح ط ى ك ل م ن س ع ف ص ق ر ش ت ث خ = ٢

حصلنا على ٢٤ معادلة ذات الأربعة والعشرين مجهولا وتكون نتيجة حلها :

ا ب ج د هـ و ز ط ى ك ل م ن س ع ف ص ق ر ت ش ث خ

= ٦ = ٢

إذا ا = $\sqrt[24]{2}$

وإنى أعبر عن شعورى الخاص وعن شعور مصر كلها إذا ما رجوتكم أن تجدوا بمنتهى العناية فى هذا البيان وهذه العمليات الحسابية، وأضع نفسى تحت تصرفكم لتقديم جميع البيانات التكميلية التى ترونها لازمة، حتى إذا اقتنعتم بصحتها أمكننا أن تقرر باتفاقنا جميعا أن السلم الموسيقى المستعمل فى مصر هو حقيقة السلم المعتدل . وإنى أوجه نظر حضراتكم إلى أنه لو اقتصرت أعمال المؤتمر على هذا القرار الهام لاستحققنا جميعا شكر الأجيال المصرية القادمة، التى ستجد سلما موسيقيا دقيقا يقيها شر الوقوع فى الحالة المضطربة الموضحة بجلاء فى جدول رقم ٣ ، التى وقع فيها محكمو اللجنة الفرعية ما عدا منصور عوض أفندى فيما يتعلق بما أبدوه من آراء فى الأصوات التى يتألف منها أحد المقامات التى يستعملونها .

أحمد أمين الديك أفندى — لقد أصبحت المناقشة فى المسائل الخاصة بالسلم الموسيقى لا محل لها الآن، بعد أن وافق المؤتمر على اقتراح حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك الذى يقضى بتأليف مجمع علمى موسيقى لدراسة المسائل المتعلقة بالسلم ، على أننى مستعد لأن أثبت أن السلم المعتدل غير صحيح فنيا ، وأكتفى بأن أذكر على سبيل المثال أن المسافات $\frac{4}{5}$ و $\frac{24}{25}$ و $\frac{16}{15}$ لا توجد فى السلم المعتدل، يضاف إلى ذلك أن السلالم (gammes) المتفرعة عن السلم المعتدل لا تقبلها آذان الموسيقيين الشرقيين .

الأستاذ محمد فتحى — إنى مع موافقتى على تأجيل البت فى مسألة السلم الموسيقى إلى ما بعد عرض الأمر فيه على المجمع العلمى الموسيقى أعترض على ما يقوله الأستاذ أحمد أمين الديك أفندى من عدم صلاحية السلم الموسيقى المعتدل للاستعمال فى الموسيقى العربية ، وإنى مشتغلا بهذه الموسيقى عمليا أوافق على استعمال السلم الموسيقى المعتدل .

محمود فضل أفندى — ان السلم المعتدل مؤلف من ٢٤ صوتا، وأنا باشتغالى فى الاختبارات التى قامت بها لجنة السلم وجدت ٢٦ صوتا ، وربما كنت أجد أكثر من ذلك لو استمرت اختباراتى إلى أبعد مما كانت . وأما من الناحية العملية فقد وجدت أن الفروق بين أصوات السلم المعتدل وأصوات السلم المعمول به فى مصر طفيفة جدا فى الأنغام السبع الأساسية ، وإن فرقا يبلغ ٣ مليمترات على وتر طوله متر واحد، وهو ما يوجد بين بعض أصوات السلمين المذكورين لفرق ضئيل لا تشعر به إلا الأذن الحساسة جدا ، وعلى ذلك إنى أرى استعمال السلم المعتدل فى الآلات الثابتة ، وأرغب أيضا فى أن يطلب المؤتمر من الحكومة إبلاغ حكومات البلاد العربية التى لها أعضاء فى هذا المؤتمر رغبة المؤتمر فى أن تؤلف تلك الحكومات مجامع علمية مماثلة للمجمع المقترح تأليفه فى مصر، لتقوم تلك المجامع بدراسة المسائل المتعلقة بالموسيقى العربية عامة والمسائل الخلافية خاصة ، حتى يتسنى بهذه الطريقة وضع قواعد مشتركة للموسيقى العربية يعمل بها فى جميع البلاد العربية .

وديع صبرا أفندى — ثم تلا حضرة وديع صبرا أفندى كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها ما يأتى :

فى الجلسة الأولى من لجنة السلم وجدنا أنفسنا أمام تحزب عظيم ، ولكنه ذو صبغة علمية ، فإن عضوين محترمين وهما حضرتا نجيب نحاس أفندى وإميل عريان أفندى كانا من أنصار استعمال السلم المعتدل ذى الأربعة والعشرين ربعا ، وقد نجحا على ما أظن فى التأثير فى بعض أعضاء معهد الموسيقى الشرقى ليأخذوا بوجهة نظرهما هذه .

ولقد يدرك بسهولة أن بعض أعضاء هذا المعهد قد اشتركوا فى الواقع فى هذه النظرية ، ولكنه من المستحيل قبول ذلك على أية تجربة علمية للمفاضلة فى سبيل اختيار هذا السلم .

وقد تألفت لجنة فرعية بإشارة حضرة الرئيس ، وذلك لقياس السلم المصرى على آذان المغنين، فقامت بالواجب عليها فى يوم الخميس الساعة السابعة مساء ، وهو اليوم العاشر من المؤتمر ، وسلمت الأرقام التى كانت ستناقش فيها لجنة السلم ، وقد لاحظ حضرة الرئيس أن التقرير يجب أن يلخص سريعا ويقدم لحضرة صاحب المعالى الوزير فى اليوم التالى أو فى صباح اليوم الثالث على الأكثر ، لذلك لم يكن هناك وقت كاف للمناقشة فيه ، وبما أن هذا التقرير لم يكن تقريرا إداريا فإنى أعتبر هذا السلم غير مقطوع به . ولقد ظهر من فحصه أن السلم المعتدل لا يمكن اتخاذه أساسا للسلم العربى .

ووجد التباس فى الفقرتين الأولى والثانية من برنامج الأعمال بين العبارتين "السلم العربى" و"السلم المصرى" .

وعملا باقتراح حضرة سامى أفندى الشوا حلت كلمة "المصرى" محل "العربى" وعلى ذلك لم يكن هذا هو السلم العربى العام الذى يجب فرضه على بلاد الموسيقى العربية الأخرى . فإن أغلب الأرقام التى دونت لهذا السلم المصرى لا تطابق الأرقام العلمية ولا الأرقام التى قبلها أغلب علماء هذا الفن، فهو إذًا ليس سلما علميا.

ولما أرادت اللجنة الفرعية تحديد السلم بأربعة وعشرين صوتا وأن صوت الحجاز كان ظهوره مستعصيا بين أصوات هذا السلم ، قررت معاملة هذا الصوت معاملة خاصة ، بأن عينت له مكانا خارج السلم ، فليس هذا إذًا بالسلم المنطقى .

ومن المستحيل إنشاء سلم قبل معرفة مسافاته ثم تحديدها بكيفية محكمة . ورأى المصادفات تحقق لدينا أن المسافة ما بين "دو" و"رى" مختلفة بينما هى مضبوطة بين "فا" و"صول" ؟ ولما كانت المسافات التى بين أصوات السلم لم تحدد بعد ، كان من السهل تقرير أن هذا السلم فى مجموعه ليس سلما موسيقيا .

وبجانب الغلطات الصغيرة التى يمكن ملاحظتها بسهولة توجد غلطات جسيمة أذكر١ا فى مقام العجم. فان قرار هـذا المقام هو سى بمول طبيعى أى ٩/١٦ وأن العلامة المقابلة لهـا فى السلم المعتدل كانت دائمـا مرتفعة ، أما فى السلم المطروح أمامنا فالقرار المذكور مرتفع أيضا بمقدار ٣,٢ مليمترا عما يقابله فى البيانو باعتبار أن طول الوتر هو متر ، ونكون مجبرين فى هذه الحالة على رفع العلامة التى بعدها "دو" بقدر كوما ، وهذه لا توجد بجدول السلم المذكور . فأظن أن هذا السلم ليس صحيحا .

إن قدماء العرب والمحدثين منهم ، وكذلك الأتراك فى مقام الراست يستعملون سيكاه أعلى من المستعملة فى مصر ، وإن الموسيقيين المصريين يستعملون نفس هذه السيكاه ٣٢/٢٧ فى مقام العراق ، مع أنه لم يأت ذكرها فى سلم اللجنة الفرعية ، وعلى هذا يكون هـذا السلم ناقصا . وفى اعتقادى أن غرض هـذا المؤتمر يرمى إلى ما يأتى :

أولا — اختيار سلم صحيح قليل التعقيد ما أمكن لتعليمه فى المدارس .

ثانيا — أنه يمكن بهذا السلم أن يدخل على الموسيقى العربية ما يلائمها من توافق الألحان (الهارمونى) وأن يجعلها تتقدم نحو فن تعدد الأصوات (البوليفونى) .

ثالثا — درس صناعة الآلات الحديثة ذات الأصوات الثابتـة ، والآلات ذات المضارب وآلات النفخ الخ — بمقتضى القواعد الخاصة بالموسيقى العربية .

وهـذا السلم لا تتوافر فيـه الشروط اللازمة ، لأنه لم يضبط على حسب مقتضيات علم الطبيعة حتى يكون صالحا لصناعة الآلات المتقنة .

والسلم المذكور ذو الأبعاد التقريبية المضبوطة على الأذن فقط لا بد أن يكون موضوع المناقشة فيه طويلا بين أعضاء هـذا المؤتمر ، لأنه بحالته الراهنة لا يؤدى إلى تقدم الموسيقى العربية ، بل على الضد يكون سببا فى رجوعها إلى الوراء .

أما فيما يختص بى فانى أمانع فى اختيار هذا السلم وإنى أعرض على زملائى الأفاضل الاقتراح الآتى :

"بما أنه لم يحصل اتفاق للآن فى مناقشة السلم المقدم من اللجنة الفرعية نظرا لضيق الوقت ، فنرجو من المؤتمر أن يقرر استمرار المباحثات بين الأعضاء بالمراسلات. وأطلب أن يدون اقتراحى هذا فى محضر الجلسة.

الأستاذ نجيب نحاس — لقد أجرينا فى أوقات مختلفة النغمة الثالثة (Tierce) الطبيعية أى السيكاه فوجدناها تزيد ٣/٤ نغمة عن الدوكاه ، فاذا جعلنا هذه النغمة (السيكاه) أساسا وأضفنا إليها ١٢ نغمة خامسة (quintes) نصل إلى إيجاد الاثنتى عشرة نغمة الواجب إضافتها إلى السلم الغربى المعتدل لايجاد السلم العربى

المعتدل ، وإن الاختلافات التى بين السلم العربى المعتدل على هـذه الصورة والسلم الطبيعى لطفيفة جدا بحيث يصح إهمالها وعدم الالتفات إليهـا ، وإنى أقترح على حضرات الأعضاء الذين يمثلون هنا البلاد العربية المختلفة أن يدرسوا من جانبهم السلم المعتدل ، وأنى معتقد أنهم سيقتنعون فى النهاية بصحته . إن السلم المعتدل هو السلم الوحيد الذى يساعد على تقدم الموسيقى العربية ويساعد على إدخال الآلات الثابتة.

منصور عوض أفندى — تلا الكلمة الآتى نصها :

أولا — إنى أقرر أن السلم الموسيقى المستعمل الآن فى مصر ينطبق على السلم المعتدل .

ثانيا — أن تطور الموسيقى يحصل فى كل بلاد العالم وتحت يدى أسطوانات موسيقية من سنة ١٩٠٦ تثبت أقوالى .

ثالثا — إذا كانت لجنة السلم لم توفق إلى إدراك كنه سلمنا الموسيقى بسبب الآراء المختلفة التى سمعتها من الموسيقيين المحترفين الذين استعانت بهم والذين قرروا أمامها وجود خلافات بين أصوات السلم المستعمل فى بلادنا وأصوات السلم المعتدل ، فان تلك الخلافات هى فى الواقع طفيفة جدا ، ولا يمكن أن تشعر بها إلا أذن حساسـة لمن يكون فعـلا مشتغلا بالموسيقى ، ويرجع السبب فيما قرره هؤلاء الموسيقيون من الخلافات إلى أنهم لم يتعلموا الموسيقى على قواعد علمية ، بل تعلموها عمليـا وإلى أن كلا منهم قد تعلم فى بيئة خاصة ، وطبعت الأصوات فى أذنه كما تعلمها من أستاذه الخاص .

رابعا — إن من رأيى استعمال السلم الموسيقى المعتدل للزايا الكثيرة التى له ، والتى منها إمكان استعمال الآلات الثابتـة ، ومنها تقوية ملكة التأليف الموسيقى ، مع ملاحظة وجوب الاحتفاظ باستعمال السلم المستعمل الآن فى الآلات الوترية .

الأستاذ نجيب نحاس — أراد أن يسمح له ببيـان طريقة ابتكرها لكتابة علامات الموسيقى العربية ، ولكن جناب الرئيس أفهمه أن مسألة العلامات مرتبطة تمام الارتباط بمسألة السلم ، وعلى ذلك يجب أن تترك ليقرر المجمع العلمى بشأنها ما يراه .

وبعد ذلك وافقت جماعة المؤتمر بالاجماع على أن يحال تقرير لجنة السلم الموسيقى إلى المجمع العلمى الموسيقى المقترح تأليفه .

ورفعت الجلسة حين كانت الساعة الثانية عشرة ظهرا

سكرتير الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى

رئيس الجلسة
كولانجيت

محضر الجلسة الرابعة

فتحت الجلسة الرابعة فى الساعة التاسعة صباحا من يوم ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى رئيس لجنة التعليم الموسيقى ، وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور هاينتز	مسيو فيليب سترن	مسيو كانتونى
البروفسور هندميت	السيد محمد بن غبريط	أحمد أمين الديك أفندى
بروفسور دكتور فون هورنبوستل	السيد قدور بن غبريط	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور كورت زاكس	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور وولف	دكتور هنرى فارمر	صفر على أفندى
بروفسور دكتور فيلاز	بروفسور زامبيرى	مسيو كوستاكى
مسيو سالازار	الأب كولانجيت	محمد كامل حجاج أفندى
مسيو شاتنفوان	رؤف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكى أفندى
مدام هرشركليان	وديع صبرا أفندى	محمود على فضل أفندى
مدام لافرف	مصطفى رضا بك	منصور عوض أفندى
مسيو هنرى رابو	الأستاذ محمد زكى على بك	الأستاذ نجيب نحاس

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الأستاذ محمد زكى على بك نائبا عن السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة سكرتير الجلسة النص العربى لتقرير لجنة التعليم الموسيقى ، ثم تلا بعده أحد موظفى السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور .

وقد أخذ رأى جماعة المؤتمر فى كل مسألة من المسائل الواردة فى التقرير على حدة بعد تلاوته . وقد وافق المؤتمر بالإجماع مع الاستحسان على جميع ما تضمنه تقرير اللجنة المذكورة من آراء ومقترحات . مع تصفيق استغرق انتظام طويلا .

ثم قام حضرة أحمد أمين الديك أفندى وقال " إنى معجب كل الإعجاب بما تضمنه تقرير لجنة التعليم من بيانات دقيقة وعبارات مفصلة وآراء ومقترحات جليلة عظيمة الفائدة ، وأطلب من المؤتمر أن يقرر شكر اللجنة وشكر حضرة رئيسها على ما بذلته من جهود فى دراسة المسائل الواردة فى تقريرها ، وما أبدته من آراء قيمة بشأنها . فوافق المجتمعون على ذلك بالإجماع .

الدكتور فارمر — إنى أرغب فى أن أوجه النظر إلى أن لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات التى أتشرف برياستها قد أوصت بتدريس تاريخ الموسيقى الشرقية عامة والموسيقى العربية خاصة بين مواد برنامج الدراسة فى هذا المعهد وفى دور التعليم المماثلة له ، ورأت أنه يجب فوق تشجيع الطلبة على تقديم مؤلفات فى الموسيقى أن يشجعوا على تقديم رسائل فى تاريخ الموسيقى العربية أو الشرقية ونظرياتها ، سواء أكانت خاصة بمؤلفات الموسيقى المطبوعة أم المؤلفات المخطوطة ، ويقوم بفحص هذه الرسائل عضوان يختاران من بين أعضاء لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات .

بروفسور دكتور زاكس — إنى أوافق على ما أبداه حضرة الدكتور فارمر ، ولكنى أرى أن مقترحه لا يتحقق إلا إذا أصبحت علوم الموسيقى بين مواد الدراسة بالجامعة المصرية .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب — أنا أقترح أن يخصص جزء من المجلة التى أشار إليها تقرير اللجنة بالأبحاث الخاصة بتاريخ الموسيقى العربية .

وقد وافقت جماعة المؤتمر على هذا الاقتراح .

المسيو فيليب سترن — أرى أن يكون من بين الآلات الموسيقية التى تدرس بالمدارس والمعاهد الرباب والناى .

الرئيس — إن اللجنة فى تقريرها لم تتعرض إلى التفصيل فى ذكر الآلات ، ولا سيما آلات النفخ ، وهى تنظر فى ذلك ما تقرره لجنة الآلات .

مدام لافرف — أرى أن يعلم التلاميذ الإملاء الموسيقى بعد أن تقرر الطريقة المثلى لكتابة الأنغام العربية بالعلامات .

الرئيس — إن التلاميذ يعلمون من الآن الإملاء الموسيقى .

وانتهت الجلسة فى الساعة العاشرة والنصف ١٠

سكرتير الجلسة بالنيابة	رئيس الجلسة
محمد زكى على	دكتور محمود أحمد الحفنى

محضر الجلسة الخامسة

فتحت الجلسة الخامسة فى الساعة العاشرة من صباح يوم الجمعة الأول من أبريل سنة ١٩٣٢ برياسة حضرة الدكتور هنرى فارمر رئيس لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور هايتز	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	أحمد أمين الديك أفندى
دكتور لاخمان	بروفسور زامبيرى	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور كورت زاكس	الأب كولا نجيب	صفر على أفندى
مسيو سالازار	رءوف يكتا بك	الأستاذ على الجارم
البارون كارادى فو	مسعود جميل بك	مسيو كوستاكى
مسيو شوتان	وديع صبرا أفندى	محمد كامل حجاج أفندى
مدام لافوى	مصطفى رضا بك	الأستاذ محمد فتحى
مسيو فيليب سترن	الأستاذ محمد زكى على بك	الأستاذ نجيب نحاس
السيد قدور بن غبريط	دكتور الحفنى	

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى سكرتير عام المؤتمر .

الرئيس — لقد تقرر أن تكون حفلة ختام المؤتمر فى يوم الأحد وهو الثالث من أبريل الساعة الرابعة والنصف بعد الظهر بدلا من يوم الاثنين ٤ من أبريل الساعة العاشرة صباحا ، وإنى أرجو من حضرات أعضاء المؤتمر اختيار عضوين من بينهم للرد على خطاب حضرة صاحب المعالى رئيس المؤتمر فى الحفلة المذكورة .

فقرر المجتمعون اختيار البارون كارادى فو والسيد حسن حسنى عبد الوهاب .

ثم طلب حضرة الرئيس من الحاضرين اختيار أحد حضرات الاعضاء لالقاء كلمة بالنيابة عن جميع أعضاء المؤتمر بين يدى حضرة صاحب الجلالة الملك ، فى أثناء تشريفه حفلة الأوبرا التى ستقام مساء اليوم المذكور (٣ من أبريل) بسبب ختام أعمال المؤتمر . فعرض بعض الحاضرين اسمى حضرتى البارون كارادى فو والبروفسور دكتور زاكس . وقد رأى الأعضاء أن يكون الاختيار من بينهما بطريق الاقتراع

السرى . وقد جرت هذه العملية فعلا ، ونال البروفسور زاكس ١٣ صوتا ، ونال البارون كارادى فو ١٠ أصوات ، وعلى ذلك يكون الاختيار قد وقع على البروفسور زاكس .

الرئيس — زملائى الأعزاء . سيداتى وسادتى . عند افتتاح هذه الجلسة المخصصة بدراسة تقرير لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات ، اسمحوا لى أن أذكر أن جميع المناقشات والأبحاث التى جرت فى لجنتى تمت فى جو يسوده الهدوء والسلام ، ولم يقع أى خلاف فى الرأى مما يؤدى إلى تعطيل أعمالنا ، ولى كبير الأمل أن يسود الهدوء والسلام مناقشات المؤتمر عند النظر فى تقرير لجنتى .

ثم تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة ، وبعد الانتهاء منه صفق الحاضرون طويلا ، وبعد ذلك تلا أحد موظفى السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور (تصفيق) .

الأستاذ محمد فتحى أفندى — أقترح شكر الدكتور فارمر خاصة على مجهوداته القيمة فى دراسة الموسيقى الشرقية وشكر لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات بصفة عامة فوافقت جماعة المؤتمر على إبداء هذا الشكر مع التصفيق .

الدكتور الحفنى — إن ضبط المتن العربى للمخطوطات الموسيقية العربية من أشق الأمور ، وعدم نشر هذا المتن العربى فى المؤلفات الفرنجية الخاصة بها يفقد تلك المؤلفات الكثير من قيمتها الفنية . وقد وجدت فى المخطوطات التى درستها كلمات كثيرة فى المتن المخطوط غير مكتوبة بصورة واضحة ، وإن أقل انحراف فى قراءتها يغير المعنى تماما ، ولا بد من بذل مجهود كبير للوصول إلى معرفة حقيقتها ، ولذلك اقترح على جماعة المؤتمر توجيه الرغبة إلى المستشرقين المشتغلين بهذه المخطوطات فى وجوب إثبات المتن العربى بعد ضبط كلماته وعباراته ، مع صورة فوتوغرافية للاصل المخطوط فى كل مؤلف من المؤلفات المتعلقة بهذه المخطوطات .

فوافق المجتمعون على ذلك بالاجماع .

الدكتور فارمر — أقترح تأليف لجنة يكون مقرها مصر وتختص بمراجعة المخطوطات العربية ، ثم يطلب من جميع المشتغلين بتلك المخطوطات أن يرجعوا إلى هذه اللجنة فى كل وقت عند ما يحتاجون إلى تعرف حقيقة أمور غامضة تقف فى سبيلهم .

فوافق المجتمعون على ذلك .

الدكتور الحفنى — أقترح شكر دار الكتب المصرية على المساعدة الكبيرة التى قدمتها للمؤتمر بطبع نشرة خاصة بأسماء كتب الموسيقى والغناء ومؤلفيها المحفوظة بدار الكتب وذلك لانعقاد هذا المؤتمر .

فوافق المجتمعون على ذلك .

ثم رفعت الجلسة فى الساعة الثانية عشرة .

سكرتير الجلسة	رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى	دكتور هنرى فارمر

محضر الجلسة السادسة

فتحت الجلسة السادسة فى الساعة العاشرة من صباح يوم السبت الثانى من أبريل سنة ١٩٣٢ برياسة جناب البروفسور الدكتور زاكس رئيس لجنة الآلات الموسيقية وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور روبرت لاخمان	الدكتور هنرى فارمر	أحمد أمين الديك أفندى
مسيو سالازار	بروفسور زامبيرى	إميل عريان أفندى
البارون كارا دى فو	رءوف يكتا بك	صفر على أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	مسيو كوستاكى
مدام لاقرنى	وديع صبرا أفندى	محمد كامل حجاج أفندى
مسيو فيليب سترن	مصطفى رضا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
السيد قدور بن غبريط	الأستاذ محمد زكى على بك	محمود على فضل أفندى
السيد حسن حسنى عبدالوهاب	الدكتور الحفنى	الأستاذ نجيب نحاس أفندى

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربيــة لتقرير اللجنة ثم تلا بعده جناب الرئيس النص الفرنسى للتقرير .

ثم وقف الأستاذ محمد فتحى أفندى وتلا تقريرا باللغة العربية كان قد أعده من قبل وهذا نصه :

سيداتى وسادتى

لقد سمعنا الآن التقرير الذى وضعه جناب الأستاذ زاكس باعتباره رئيسا للجنة الآلات ، و إنى أنتهز هذه الفرصة للاعراب فيها عن شدة إعجابى بالأسلوب الدقيق المليء بروح النزاهة والانصاف الذى صيغ به هــذا التقرير ، حتى جاء معبرا عن مختلف الآراء ممثلا لآراء مخالفيه فى الرأى بانصاف يحاكى إنصاف القاضى النزيه العادل ، على الرغم من دقة المهمة التى ألقيت على عاتقه بسبب ما كان بين أعضاء هذه اللجنة من تباين فى الرأى ، تعذر معه الوصول إلى قرار حاسم فى مسألة من أخطر المسائل المعروضة فى ضمن برنامج أعمال هذه اللجنة ، ممـا حدا برئيسها أن يشير فى تقريره إلى وجوب إعادة طرحها على بساط البحث من جديد على جماعة المؤتمر كاملة لتصدر حكما فيها — وهو أمر لم يحصل فى تقرير أية لجنة من اللجان الأخرى التى مرت بنا — ألا وهى معضلة (البيانو) وبحث ما إذا كان يجوز لنا إدخاله فى زمرة آلاتنا الشرقية أولا . فهذا البحث أهم ماشغل أعضاء لجنة الآلات ، وأخطر ماصادفهم من المعضلات . وإن خطورته لتبدو لنا بارزة إذا ماإتخذنا

(البيانو) رمزا للآلات ذات الأصوات الثابتة بوجه عام . وإن الفريق المعارض فى إدخال (البيانو) على الآلات الشرقيــة يرى كذلك عدم إدخال أية آلة أخرى من تلك الآلات الجامدة . كما أن أصحاب الرأى المحبذ (للبيانو) يرون فى حرمان الموسيقى الشرقية فضيلة الآلات الثابتــة برمتها خطرا بليغا على مستقبل موسيقانا ، بل ربمـا كان فيه القضاء عليها قضاء مبرما .

وأهم ما يستند إليه أصحاب الرأى المعارض لتلك الآلات من الأسباب لتأييد وجهة نظرهم ، أنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به ألحانها من رقة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحساسة ، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب التلحين الشرقى المعروف عند الافرنج "بالملودى" أو التلحين الغنائى . ويقول الأستاذ زاكس فى مقدمة تقريره إن الآلات وليدة الأسلوب وليس الأسلوب هو وليــد الآلات . وهو قول له خطره وعلى أعظم جانب من الوجاهة .

ولكن قبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا بوجوب التزامها أسلوبا خاصا ، دعونا نتجه إلى ضمائركم . هل لو طلبنا إليكم أن نبادلكم موسيقانا بمـا ترونه فيها من جمال فتان بموسيقاكم تقنعون بهذا البدل راغبين ؟

إنكم قد ترون فى موسيقانا جمالا شكليا يحاكى جمال النقوش العربية ، ولكنه فى نظركم جمال مجرد عن المعنى ، وقد تأنفون من النظر بهذه العين نفسها إلى موسيقاكم ، وهى تتضمن معنى أجل وأسمى من مجرد جمالها الشكلى ، ألا وهو معناها الروحانى وما أودعته من قوة وحس وإلهام .

ليس المقصود من الموسيقى ، أيها السادة ، غربية كانت أو شرقية ، مجرد جمال الأسلوب ، ولكنه جمال الروح والمعنى والجوهر . فالموسيقى كما تعلمون فى أسمى مراتبها ومعانيها ليست مجرد أحرف صوتية رصت بأسلوب فتان جذاب من غير أن يكون لها معنى ، إنمـا الموسيقى الحقيقية هى التى تعبر عما يخالج الصدر من المشاعر والوجدانات البعيدة الغور فى قرارة النفس . فهى لسان الروح الناطق ، وترجمانها الصادق ، أو مقتبسا عبارة معالى وزير المعارف بحروفها فى خطبة افتتاح المؤتمر هى لسان العاطفة . فالموسيقى لغة النفس الباطنة ، كما أن الكلام لغة العقل الظاهر .

يقول الأستاذ زاكس إن اقتباس الآلات الغربية يتطلب تغيير الأسلوب ، وهذا فى نظرى أهم الأغراض التى اجتمعنا لأجلها . اجتمعنا لكى توجد لنا بمعونتكم أسلوبا أو أساليب جديدة فى التعبير ترفع من شأن أسلوبنا الحالى ، لنسمو به من مجرد كونه مجموعة أصوات رتبت بأسلوب جذاب للآذان إلى اعتباره لسان العاطفة كما يقول معالى الوزير أو لغة الروح والقلب كما يقول النابغة بيتهوفن . فخذوا بيدنا لكى نغير أسلوبنا

العاجز عن التعبير عن كامل عواطفنا ومشاعرنا ، ثقوا أننا سنحرص على هذه العواطف كل الحرص ، فهى طابعنا الخاص الذى يجب علينا ألا نفرط فيه وإلا أفنينا شخصيتنا فى شخصية غيرنا . فالموسيقى لغة المشاعر والعواطف كما سبق القول ، ولكل أمة لغتها وعواطفها ، فمن أضاع لغته فقد أضاع قوميته .

يقول الأستاذ زاكس إن تغيير الآلات يقتضى تغييرا فى الأسلوب ، وأنا لا أخالفه فى ذلك ، ولكن شتان بين الأسلوب والطابع فى المعنى ، فأولهما خاص بالشكل والعرض ، والثانى خاص بالجوهر ، فاذا كان جمال الفكرة يتطلب تغييرا فى أسلوب التعبير أو الكتابة والتضحية بجمال شكلها ، فأنتم أول من ينصح لنا بتضحية الأسلوب فى سبيل المعنى .

لقد أسأتم فهم موسيقانا فظننتموها مجرد أشكال موسيقية لا معنى لها ، ولكم العذر فى ذلك ، إذ موسيقانا لاتزال على الفطرة وفى دور المهد . ثم إنكم لكونكم غرباء عن هذه اللغة الصوتية قد يتعذر عليكم فهمها . فحكمكم على موسيقانا بنقصه ما نشعر به نحن مما تضمنته من جمال العاطفة والمعنى الخاص بنا والذى نقرأه خلال أسطرها الموسيقية ، فما تدركونه منها إن هو إلا مجرد جمال أحرفها الصوتية ، فتحذيركم إيانا استخدام الآلات الغربيــة فى موسيقانا أشبه شىء عندى بتحذيركم إيانا استخدام الآلة الكاتبة فى التعبير عن آرائنا الشرقية ، على اعتبار أنها تفقد الحروف العربية جمال شكلها ورونقها . فكأن المقصود منها مجرد أشكال خالية من المعنى .

وقبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا أرجو ألا تغيب عن أذهانكم أمور ثلاثة جديرة بالاعتبار :

أولا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا بآذانكم ، أو تحكموا فيها عواطفكم وشعوركم ، بل الواجب أن تحكموا عليها بآذاننا نحن ، وأن تحكّموا فيها شعورنا فان لكل أمة مشاعرها وإحساساتها الخاصة بها .

ثانيــا — يجب ألا تحكموا عليها فنيا من مستواها الحالى ، فان ألفيتم فيه وهنا وقصورا فليس الذنب فى ذلك راجعا إلى طبيعة موسيقانا ، ولكن إلى ضعف أغلب المشتغلين بهــا وشدة افتقارهم إلى الدراسة الصحيحة من الوجهتين العلمية والفنية ، ففى هذا الميدان يمكنكم أيها السادة الغربيون أن تسدوا إلينا أجلّ الخــدم .

ثالثــا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا من طبيعة آلاتها التى وإن كنتم ترون مجاملة أنها آلات رقيقة حساسة ، هى فى الواقع ضعيفة تقصر عن القيام بجميع الأغراض المطلوبة من الموسيقى .

فآلاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عدة لا تصلح إلا لنوع واحد من التلحين الغنائى الشائع فى الشرق ، فهى لم تكن فى الواقع أداة صالحة إلا للتعبير عن عاطفة واحدة من نواحى العواطف البشرية المختلفة التى اختصت بها مع عظيم الأسف ألحاننا ، وهى عاطفة الحب والغرام ، لهذا طبعت آلاتنا بطابع الأنين والشكوى .

فان قيدتم موسيقانا بأغلال هذه الآلات ، أو قصرتموها على ذلك الأسلوب الفرد من التلحين ، فانما تقضون عليها بالفناء من حيث أردتم إحياءها .

إن الأحرف الموسيقية لحسن الحظ أحرف عالمية تدركها مسامع الأحياء على السواء ، فالأجهزة الآلية غربية كانت أو شرقية لا يستعصى استخدامها أداة للتعبير بأية لغة من لغات الفن الموسيقى ، مادامت الآلة لا تعجز عن النطق بحروف الهجاء اللازمة للتعبير . فان كانت المعانى الموسيقية وروح التعبير تختلفان باختلاف الأمم والشعوب ، فان جهاز التعبير قد يكون مع هذا مشتركا بين جميعها .

ألم تأخذ أوربا فى القرون الوسطى آلاتنا الموسيقية ؟ وإن آلاتها اليوم من سلالة تلك الآلات . فاذا كانت آلاتكم قد تطورت عن آلاتنا فنحن اليوم نبغى أن تتطور آلاتنا عن آلاتكم ، فلا تضنوا علينا بها عسى أن نردها إليكم يوما ما بالغة حد الكمال .

إن العلم والفن فى تطورهما لا يعرفان وطنا ولا يعترفان بالحواجز القومية ، فالأمم المختلفة ، والأجيال المتعاقبة فى تعاون مستمر أبد الدهر ، والكل يعمل لغاية واحدة هى بلوغ درجة الكمال الذى هو المثل الأعلى للحياة بين الكائنات من حيوان ونبات وجماد ، فهو سر الوجود .

لقد قررت لجنة الآلات فى إحدى جلساتها استبعاد الفيولونسل والكونترباص من الآلات الشرقية ، إذ رأت أن إدخالها على الموسيقى العربية يفسد طابعها الغنائى الخاص ، لما اختص به هاتان الآلتان الغربيتان من فرط الشجو وإثارة العواطف وإهاجة الدمع كما يقول الأستاذ زاكس فى تقريره بسبب مافيهما من قوة التأثير . وإنى أرى أن هذه العلة ذاتها هى أقوى البواعث على وجوب إدخال هاتين الآلتين على الموسيقى الشرقية ، إذ تنقصنا هــذه الوسيلة من وسائل التعبير . فلمّ يوصد الباب دونها فى وجوهنا ونحن نحس ونشعر بأشد الحاجة إليها وخصوصا أنها لا تتنافر مع أمزجتنا ومشاربنا ؟ ماذا أحس كل منا نحن معاشر الشرقيين عند سماع الموسيقار البارع مسعود جميل بك يعزف ألحانه الشجية على الفيولونسل فى حفلة مساء الثلاثاء الماضى ؟ وحسبنا معزوفات المرحوم والده على تلك الآلة التى طالما أثارت فى نفسى إحساسا عميقا من الرهبة والجلال لم أشعر به عند سماع أية آلة من آلاتنا الشرقية .

لقد ضنّ علينا بعض حضرات الأعضاء الغربيين (بالبيانو) على اعتبار أنه آلة ذات مقامات ثابتة لا تصلح للموسيقى العربية ، غير أنه فى إحدى الجلسات اقترح عضو محترم بين حضراتهم إدخال الكلافسان بدلا من البيانو إذا كان لابد من إدخاله ، وقد غاب عن ذهنه أنه آلة ثابتة وأننا قد حرمنا الفيولونسل والكونترباس مع أنهما من الآلات الوترية المطيعة التى لا أثر لجمود الصوتى فيهما ، ولا تختلفان عن آلاتنا الشرقية إلا من حيث قوة التعبير وما فى صوتيهما من رهبة ووقار و إمعان فى التأثير " ألسنا جديرين بهذه العاطفة " ؟

حاشا أن يكون هـذا مقصد إخواننا من الأعضـاء الغربيين المعارضين لاقتباس آلاتهم . فهم مثلنا فى الغيرة على موسيقانا مشفقون عليها من الفنـاء ، حريصون على شخصيتها الرقيقة أن تفنى بالاندماج فى شخصية موسيقاهم التى بلغت ذروة المجد . وإنى أرى أن لهم العذر فيما يخشون ، كما أنه حق علينا لهم عظيم الشكر من أعماق القلوب . ولكن لتطمئن خواطرهم على موسيقانا من هذه الناحية ، فان آلاتهم فى أيدينا لن تكون إلا وسيلة للتعبير عن عواطفنا ذات الصبغة الشرقية البحتة بعد تعديل ما تستدعى الحال تعديله من هذه الآلات بمـا يلائم الطابع الشرقى ، كما فعلوا بآلاتنا فى العصور الوسطى منذ فجر المدنية الغربية . وإنى ألخص الأسباب التى تسوّغ فى رأيى استخدام بعض الآلات ذات الأصوات الثابتة فيما يلى :

١ — إن الموسيقى الشرقية فى أشد الحاجة إلى إدخال أساليب جديدة من التلحين والتعبير الموسيقى بجانب أسلوبها الغنائى الحالى الذى لا يعبر إلا عن ناحية واحدة من نواحى الفن المختلفة .

٢ — إن الحاجة قد تدعو فى بعض الأحوال إلى استخدام آلات لا تكون عرضة للإثارات الجوية والطبيعية فلا تتأثر بها كيفما اشتد فعل هذه العوامل .

٣ — إن هناك من الأغراض الموسيقية مايتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحماسية التى تشتمل أصوات آلاتها على أوفر قسط من القوة والعظمة لا يتوافر فى الآلات الوترية .

٤ — إن هناك من الظروف والاعتبارات ما يستدعى استخدام آلات محمولة بوضع خاص ، تحقيقا لغاية يتعذر معها استعمال الآلات الوترية ، كما هى الحال فى موسيقى الجيش أو الفرق الموسيقية الرحالة .

٥ — إن (البيانو) وهو رمز الآلات الثابتة خير أداة للتعليم ، كما أنه يساعد على إدخال أسلوب جديد من التأليف طالمـا حرمته الموسيقى الشرقية .

٦ — إن جمال الفن اعتبارى ، وهناك من أمزجة الناس من تروقهم موسيقى الآلات الثابتة ويفضلونها على الآلات المطيعة متغافلين عما فى أصوات بعضها من فروق طفيفة .

٧ — إن (البيانو) قد تغلغل فى البيوت المصرية وأصبح له المقام الأول فيها ، وليس من السهل إخراجه منها ومثله إذًا مثل الكمنجة ، فاستئصاله من برامج التعليم والحيلولة دون استخدامه فى أغراض موسـيقية شرقية قد يؤدى بنا إلى عكس المقصود ، وهو حمل السواد الأعظم من الطبقة الراقية على الانصراف عن الموسيقى الشرقية بآلاتها الضعيفة إلى الموسيقى الغربية .

٨ — إن وجود (بيانو) فى كل مدرسـة يكون محكم الدوزان طبقا للسلم العربى هو خير مرشد لآذان صغار الناشئين منذ نعومة أظفارهم وأحسن وقاية لهم من تأثير المقامات الناشزة التى كثيرا مايسمعونها من عازفين غير مدربين على آلات وترية مطيعة كالكمنجة ، أو يسمعونها حال عزفهم أنفسهم فى بدء تعلّمهم .

٩ — إن الكثيرين من ذوى الجاه والثروة فى هذا القطر (ولعل الحال كذلك فى سواه من الأقطار الشرقية) ينظرون إلى آلاتنا الحالية كالعود والناى والقانون نظرة احتقار ، ويحجمون عن ممارستها فى منازلهم مفضلين عليها (البيانو) الغربى بمـا فيه من قصور عن أداء الألحان الشرقية ، مع العلم أن الموسيقى كغيرها من سائر الفنون لا تقوم نهضتها إلا على مناكب الطبقة العليا فى سائر الأقطار والعصور . وإنى لا أرى مانعا من وجوب بقاء (البيانو) الغربى كما هو الآن على حاله إلى أن يحل محله البيانو الشرقى تدريجيا ، حتى لا تترك فراغا فى فترة الانتقال تجمد فى خلاله الأذهان وتفقد الأصابع ماكسبته من المرانة ، بشرط ألا يعزف عليه إلا ما كان من مقامات ذات أنصاف كاملة ، وموسيقانا غنية بها .

وإنى ممتلئ اعتقادا ويقينا راسخا أننا لايمكننـا تنظيم الموسيقى بغير اقتباس الآلات الغربية الراقية ، سواءاً كانت ذات أصوات مطيعة أم ثابتة ، بعد إدخال ماتقضى الحال بوجوب إدخاله عليها من التعديلات التى تلائم المزاج الشرقى . وإننا لانخشى على طابعنا الشرقى من هذه الآلات مادامت تنطق بحروف موسيقانا كاملة وتعبر عن عواطفنا الشرقية .

وإنى لا يسعنى أن أختم عبارتى دون الافصاح عما يخالج فؤادى من التأثر العميق لمـا تجشمتموه من مشقات ، وما تحملتموه من تضحيات غالية فى سبيل معونتنا والنهوض بموسيقانا وإسداء النصح إلينا بما لكم من غزارة علم وسعة اطلاع ، وهو ماتحفظه لكم فى سويداوات قلوبنا أبد الدهر وإنه لجميل راح تتناقله الأعقاب والأجيال المقبلة على مرّ الزمان .

ثم تلا أحد موظفي السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور .

الرئيس — لقد تضمن تقرير الأستاذ محمد فتحي مسائل هامة ، ولكنا نأسف لأن الوقت لا يسمح بدراستها دراسة تفصيلية يترتب عليها أخذ قرارات من المؤتمر بشأن تلك المسائل ، وأرى أن يدرج هذا التقرير في أول عدد من أعداد المجلة الموسيقية التي وافق المؤتمر على إصدارها .

إميل عريان أفندي — إن بعض العبارات الواردة في الترجمة الفرنسية لتقرير الأستاذ محمد فتحي لا تطابق ما يقابلها في الأصل العربي .

محمد زكي علي بك — إن الاعتماد سيكون على أصل التقرير الموضوع باللغة العربية ، وستتولى لجنة تنظيم المؤتمر مراجعة الترجمة وتصحيح ما فيها من أخطاء ، على أن المسائل الأساسية في التقرير المذكور أصبحت مفهومة لجميع الأعضاء .

إميل عريان أفندي — لقد قدمت تقريرا لجنة الآلات أعترض فيه على بعض تصرفاتها ، وهذا التقرير لم يتل مع تقرير اللجنة .

محمد زكي علي بك — ان هذا التقرير قد وضع بين أوراق اللجنة ، وليس من شأن المؤتمر النظر فيه لأنه خاص بأعمال اللجنة الداخلية ، فاذا كان لحضرة العضو أي ملاحظات في المسائل المعروضة على المؤتمر ، فعليه إبداؤها للمناقشة فيها .

السيد حسن حسني عبد الوهاب — أشكر الأستاذ محمد فتحي عبارته المؤثرة ورغبته في العمل على إحياء الموسيقى العربية وترقيتها ، ولا أوافق حضرته على ما يقوله من استحسان إستعمال (البيانو) والآلات الغربية للتعبير عن الألحان والأنغام العربية ، وإني أعتبر هذا الاستعمال كاستعمال الحروف اللاتينية في كتابة اللغة العربية .

الأستاذ نجيب نحاس — إن مسألة استعمال الآلات الغربية للتعبير عن الموسيقى العربية مسألة معروفة لدى جميع حضرات الأعضاء ، وقد كانت موضوع مباحثات ومناقشات طويلة ، ولو رجعنا إلى تاريخ الموسيقى الغربية لوجدنا أنها لم تصل إلى ما وصلت إليه الآن من قوة ومتانة وقدرة على التعبير إلا باستعمال الآلات المتعددة المختلفة الأنواع من كبير وصغير ، فاذا أردنا أن نرقى بالموسيقى العربية ونجعلها في مستوى الموسيقى الغربية من حيث القدرة على الأداء والتعبير ، وجب علينا أن نستعمل الآلات الغربية بعد إدخالنا ما يمكن إدخاله عليها من تعديل بحيث تصبح قادرة على أداء الموسيقى العربية ، وذلك بعد أن يتفق الرأي على

استعمال السلم الموسيقي المعتدل الذي يسهل استعمال تلك الآلات . إننا نرغب في أن تكون لنا جوقات عازفة كبيرة (أوركستر) يمكن استعمالها في الجيش وفي دور التمثيل وفي الحفلات العامة ، حتى يكون لموسيقانا القوة والمظهر الكبير اللذان للموسيقى الغربية ، أما الاقتصار على استعمال الآلات الشرقية المستعملة الآن فانه سيؤدي حتما إلى قتل هذه الموسيقى وإلى إرغام الناس على الاتجاه إلى تعلم الموسيقى الغربية واستعمال آلاتها في منازلهم وحفلاتهم .

مدام لافرى — توجد الآن آلة موسيقية اخترعت حديثا ، وهذه الآلة تستطيع أن تؤدي جميع الأنغام والألحان العربية وتسمى "الموجات الموسيقية" (Les ondes musicales) وإني أوجه النظر إلى استعمال هذه الآلة في الموسيقى العربية الآن .

مسيو فيليب سترن — أنا أرى وجوب استبعاد المندولين من الموسيقى العربية ، وأرى أيضا إعادة استعمال الآلات المصرية القديمة كالمزاهر وغيرها .

محمد زكي علي بك — يجب علينا الآن أن نتجنب الكلام على الاختراعات الجديدة التي قدمت لينظر فيها المؤتمر ، وهي آلات (البيانو) المختلفة التي يقول أصحابها إنها قادرة على أداء الموسيقى العربية . وقد تبين بلا جدال أن جميع هذه الآلات عاجزة عن أداء الموسيقى العربية كما هي معروفة لنا الآن وكما تعودت آذاننا سماعها ، وإذا ظهر في المستقبل أية آلة من الآلات الغربية أو الشرقية تستطيع أن تؤدي أنغامنا وألحاننا بلا تشويه فلا يكون هناك ما يمنع من استعمالها في موسيقانا ، على أنه يجب ألا يفوتنا أنه يجب قبل كل شيء إثبات السلم الموسيقي العربي المستعمل في مصر بطريقة تحدد جميع أنغامه بلونها الطبيعي ، ليتسنى لنا بعد ذلك معرفة ما إذا كانت تلك الالات الجديدة تستطيع أن تؤدي أنغام سلمنا الطبيعي .

أما من جهة التأليف والتلحين الموسيقي ، فهذا أمر متروك للمصريين أنفسهم بدون حاجة إلى الاستعانة في ذلك بغيرهم من الأجانب .

والقول بأن موسيقانا في حالتها الحاضرة ليست صالحة إلا للتعبير عن عواطف الحب والغزل ، عاجزة عن تصوير أية عاطفة أخرى لا يطابق الحقيقة ، لأن الآلات الموسيقية العربية تستطيع أن تصور أية عاطفة غير عاطفة الحب متى وضع المؤلف الموسيقي المصري لهذه العاطفة ألحانا بطريقة فنية مقبولة . والعيب في الواقع ونفس الأمر لا ينسب إلى الآلات ، بل ينسب إلى المؤلفين والملحنين ، والقول باستعمال الآلات الغربية في الموسيقى العربية وإدخال الأساليب الغربية في هذه الموسيقى قول لا يمكن قبوله بحال من الأحوال ، لأن تحقيقه يؤدي إلى نتائج خطيرة وضارة ، إذ لا يخفى على حضراتكم أن الموسيقى هي جزء غير قابل للانفصال

عن شخصية الأمة ، وهى من أكبر مميزاتها ، وهى تنشأ وترق وتموت تبعـا لنفسية الأمة وتطورها ، فاذا نحن أقدمنا على استبدال الموسيق الغربيـة بموسيقانا فاننا نكون قد أجرمنا فى حق أنفسنا وفى حق بلادنا جرما كبيرا ، يضيع علينا شخصيتنا وقوميتنا ، ونكون فى الوقت نفسه قد أدخلنـا فى بلادنا موسيق بعيدة عن أذواقنا وقلوبنا ، ولا نستطيع أن نبارى فيها أصحابها الأولين فتكون وظيفتنا فى استعمال تلك الموسيق مجرد التقليد ، وإنى أحمد الله الذى أتاح لهذه البلاد ملكا متشبعا بقوميته العربية ، لا يريد عنها بديلا ، ولقد بلغ من محافظته على هـذه القومية أن ظهر بها كاملة غير ناقصة مع جميع رجال حاشيته عند ما زار البلاد الأوروبيـة فى العهد الأخير . ولقد كان لهذا المظهر السامى أثره الفعال فى نفوس جميع الأوروبيين . ولقد عنى حفظه الله بأمر موسيقانا عناية خاصة ، وأكد وجوب الاحتفاظ بجميع مظاهرها ومميزاتها حتى تبقى دائمـا موسيق عربية حافظة كيانها الذاتى فى المستقبل .

رءوف يكن بك — فليحى جلالة الملك

وقد ردد المؤتمر هذا النداء .

محمد زكى على بك مستمرا — ولست أدرى ما الذى يدعونا إلى استعمال الآلات الغربية واتخاذ الأساليب الغربية فى موسيقانا ، مع أننا سمعنا كثيرا ومرارا من جميع حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب أن موسيقانا غنية بألحانها وأنغامها ، وأنها تستطيع أن تعبر عن كل وصف أو عاطفة ، وأنها موسيق جديرة بالإعجاب والاحترام ؟ وكيف يجوز لمصرى أو عربى أن يستبدل بهذه الموسيق التى تنفذ إلى فؤاده ولبـه موسيق أخرى يشهد أصحابها أنها عاجزة عن أن تجارى الموسيق العربية فى هذا المضمار ؟

إنمـا يجب علينا إزاء موسيقانا الاحتفاظ بها كما هى مع العمل على ترقيتها ، وإنى فيما يتـعلق بمسألة استعمال الآلات فى الموسيق العربية أعرض على لجنة المؤتمر الاقتراح الآتى وهو : يجب الابتعاد عن استعمال كل آلة موسيقية يترتب على استعمالها تغيير فى طابع الموسيق العربية ومميزاتها .

دكتور لاخمان — يقول الأستاذ نحاس إن الموسيق العربية لا تعبر إلا عن الحب بينما الموسيق الغربية تعبر عن كل العواطف ، والواقع أن الموسيق شرقية كانت أو غربية لا تعبر عن العواطف إلا بطريقة عامة . وكان الملحنون الغربيون قديما لا يعنون إلا بعواطف ثلاث هى الحزن والفرح وما بينهما ، وإن من المسلم به أن كل عازف يستطيع أن يعبر بطريقة خاصة عن أية عاطفة ، إلا أنه من المحقق أنه لا يستطيع أن ينقل إلى آذان السـامعين هذه العاطفة كما يتصورها ، ومن هذا يتبين أن مسألة التعبير عن العواطف لا علاقة لها بالآلات نفسها . والموسيق الوصفية لا تتوقف على طريقة صنع الآلات ، بل على تخيل العازف أو الملحن .

الدكتور فارمر — كلمة تحذير : إذا كان هـذا المؤتمر لا يقرر استعمال (البيانو) الشرقى فان مصر ستكون مضطرة إلى استعمال البيانو الغربى على الرغم من المؤتمر وغيره ، وهذا هو الخطر الذى ستكونون مضطرين إلى مواجهته . إن الموسيق العربية تسمع فى كل مكان فى مصر معزوفة على البيانو ، فلمعارضة هذا التيار ومناهضة هذه الحركة يجب عليكم أن تختاروا لكم (بيانو) شرقيا وإن لم تفعلوا ذلك فان موسيقاكم تئول إلى الزوال ، وهذا يكون أمرا يؤسف له كثيرا بل قد يكون كارثة .

أحمد أمين الديك أفندى — أرى أن تعاد إلى العود كتابة الدساتين على رقبته كما كان الأمر فى قديم الزمان ، وأعارض فيما قررته اللجنة من عدم كتابتها على رقبة العود . إن لهذه الدساتين أهميتها فهى تساعد على ضبط أداء الأنغام .

الرئيس — إن المعروف فى تاريخ الموسيق العربية أن هـذه الدساتين لم تكن توضع على رقبة العود بقصد الاستعانة بها عند العزف .

السيد قدور بن غبريط — إن (البيانو) يدرس فى جميع البلاد العربية ويستعمل لعزف الموسيق العربية ، ويظهر لى أنه آلة لا يمكن الاستغناء عنها .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب — إن المؤتمر لم يحرم أحدا استعمال البيانو أو تعلمه ، ولكننا نرى وجوب الابتعاد عن استعماله فى الموسيق العربية لأنه يفسدها ويتلفها .

وبعد مناقشة قصيرة بين فريق من حضرات الأعضاء قرروا بالإجماع ما يأتى .

أولا — الموافقة على ماجاء بتقرير اللجنة من إحالة الجزء الخاص باستعمال الآلات الممكن إدخالها فى الموسيق العربية ومن بينها (البيانو) ذو الربع مقام إلى المجمع العلمى الموسيق الذى قرر المؤتمر من قبل إبداء رغبته إلى الحكومة المصرية فى تأليفه .

ثانيا — الموافقة على اقتراح الأستاذ محمد زكى على بك ، وهو وجوب الابتعاد عن استعمال كل آلة موسيقية يترتب على استعمالها تغيير فى طابع الموسيق العربية ومميزاتها .

ثالثا — الموافقة على عدم استعمال (البيانو) الغربى ذى نصف المقام فى الموسيق العربية .

وانتهت أعمال الجلسة فى الساعة الأولى بعد الظهر ؟

سكرتير الجلسة — دكتور محمود أحمد الحفنى

رئيس الجلسة — بروفسير كورت زاكس

محضر الجلسة السابعة

فتحت الجلسة السابعة فى الساعة العاشرة من صباح يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ برياسة جناب البارون كارا دى فو وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

بروفسور هندميت	مدام لافرى	الأستاذ محمد زكى على بك
بروفسور دكتور فونهورنبوستل	مسيو هنرى رابو	دكتور الحفنى
دكتور لاخمان	مسيو فيليب سترن	مسيو كانتونى
بروفسور دكتور زاكس	مسيو فو بلرموز	أحمد أمين الديك أفندى
بروفسور دكتور وولف	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور فيللز	دكتور فارمر	صفر على أفندى
مسيو سالازار	بروفسور زامبيرى	مسيو كوستاكى
مسيو شانتفوان	رءوف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	محمود على فضل أفندى .
مدام هرشر كليان	وديع صبرا أفندى	محمد كامل حجاج افندى .

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

الرئيس — لم تجتمع لجنة المسائل العامة كما اجتمعت باقى اللجان لأنها رأت أنه ليس فى استطاعتها أن تقدم تقريرا برأيها قبل أن تقدم اللجان الأخرى تقاريرها بشأن المسائل التى عهد إليها فى بحثها . وقد رأت اللجنة لهذا السبب أن تشترك هى وجماعة المؤتمر فى جلسته الأخيرة فى البحث عن :

” خير الطرق التى تتبع لامكان تنظيم الموسيقى العربية وترقيتها لتؤدى كل الأغراض المطلوبة من الموسيقى على العموم مع الاحتفاظ بطابعها “ .

وإنى أرى أن هذه المسألة قد تحددت وتعينت فى برنامج أعمال المؤتمر بوجوب المحافظة على طابع الموسيقى العربية ومميزاتها الخاصة، وقد عرفنا الآن بعد سماع تقارير اللجان الأخرى المميزات الخاصة بالموسيقى العربية، ولذلك أصبح من السهل علينا معرفة الأمور التى يجب أن نتحاشاها ونبعد عنها حتى لانخرج بالموسيقى العربية عن تلك المميزات الخاصة. وأرى أنه من الواجب أن أضيف إلى أمنية المؤتمر ورغبته فى إنشاء مجمع

علمى موسيقى أن يوضع بجانب ذلك نظام المسابقات ومنح الجوائز، ولقد صرح لنا حضرة صاحب الجلالة الملك برغبته الشديدة فى أن تحتفظ مصر بموسيقاها الخاصة مع العمل على ترقيتها وإنهاضها . ومما لا جدال فيه أن الموسيقى العربية موسيقى راقية قابلة لكل رقى وتطور وهى جديرة بأن يحتفظ بها .

رءوف يكتا بك — تلا كلمة باللغة الفرنسية برأيه فى الاجابة عن خير الطرق الواجب اتباعها لترقية الموسيقى العربية ، وترجمتها كما يلى :

إذا كان المقصود بالتطور التعديلات المتعاقبة التى تدخل على الفن، فلا جدال فيه أن الموسيقى العربية مثل موسيقى أى بلد من البلاد ما برحت على مر الأجيال تسلك سبيل التطور ، وتدخل عليها التعديلات المتعاقبة . فان تاريخ الموسيقى العربية يدل على أنها سارت منذ أول عهدها إلى الآن سيرا بطيئا ولكنه معقول ومتمش مع تقدم المدنية عند العرب، وملائم لحاجات العصور المختلفة، ولكنا إذا وازنا بين الموسيقى العربية وزميلتها الغربية فلا بد لنا من الاقرار بأنها، وإن كانت لاترتكز على أكثر من مقامين اثنين، أحدهما المقام الكبير والآخر الصغير، لها عدد ضخم من المؤلفات. مع أن الموسيقى العربية على الرغم من مقاماتها الشجية وأوزانها التى لا حد لها لم تبلغ مؤلفاتها من الكثرة ما بلغته أختها ، وهى بحالتها الحاضرة لم تصل بعد إلى درجة الرقى التى تنتظر منها . وربما كان السبب فى ذلك أن موسيقى العرب الأقدمين وحتى الحديثين منهم لم يستعملوا رموزا معينة لتدوين مؤلفاتهم الموسيقية ، فضاع بذلك عدد كبير من الألحان ، لم يبق لنا منه إلا إشادة الرواة بقيمته ، ومما لاشك فيه أنه لو استعمل العرب الكتابة فى تدوين مؤلفاتهم الموسيقية ولو منذ عهد الدولة العباسية لاجتمعت لهم اليوم مكتبة ذات قيمة كبيرة من الوجهتين التاريخية والعلمية .

ولا يجدر بنا مع ذلك أن نيأس لأن التقليد الموسيقى حفظ لنا الأغنية العربية القديمة فى ثوبها الأصلى، حتى أن المقامات وهى أكثر تمييزا للموسيقى العربية استمر تداولها ووصلت إلينا فى جميع أشكالها حتى ما كان دقيقا منها. وقد أجمع الباحثون على أن الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة تشبه منجما لم يبدأ بعد فى استغلاله ، فما السبب فى تأخر استغلال هذا المنجم إلى الآن ؟

إذا استطعنا دراسة هذا السبب ومعرفته على وجه التحقيق فانى واثق أننا نكون بذلك وجدنا الحل للمسألة المهمة الواردة فى مقدمة برنامج هذا المؤتمر، لذلك فانى سأحاول من وجهة نظرى الشخصية البحث عن أفضل طريق لتقدم الموسيقى العربية .

فن الثابت أيضا أن الموسيقى لغة وفن وعلم معا . (١) فهى لغة قبل كل شىء ، ولكنها لغة ، وإن كانت تقل فى الدقة كثيرا عن أدنى اللغات من حيث بيان الموضوع الذى تتناوله ، لها فى التعبير وفى التأثير قوة يستحيل أن تصل اليها أية لغة الكلام مهما بلغت من الكمال . (٢) وهى فن لأنها من عمل

الروح الانسانية التى تنظر دائما إلى المواد التى تضعها الطبيعة تحت تصرفها نظرة تزيدها جمالا وتخلع عليها ثوبا شعريا وتقربها من المثل الأعلى . (٣) وهى علم لأنها فى النهاية ترجع العناصر التى تتكون فى القطعة الفنية إلى الأعداد والتراكيب الناشئة عنها .

فقد نشأ الفن عن اللغة لأنه بدونها لم يكن له أن يوجد، ثم ظهر العلم لشرح الفن وتدعيمه بإرشاده فى تطوراته وتسديد خطاه حتى لا يضل الطريق . لذلك قيل بعدم وجود فن بغير علم ، ولقد شهد بذلك جميع أساتذة الغرب .

ويبين هذا التقسيم الذى اقتبسته من كتاب التربية الموسيقية تأليف صديق المأسوف عليه المسيو ا . لافنياك، أن الفن والعلم يجب أن يسيطرا على الثقافة الموسيقية فى كل بلد، وأن لكل من هذين الدورين مظاهر مميزة ، ولكن كل منهما ضرورى للآخر . فإذا نظرنا إلى الغرب وجدناهما متمشيين فى تناسق وفى تعاون متبادل يؤدى بهما إلى الكمال، أما فى الشرق فنجد الفن وحده هو الغالب وأن الموسيقى فيه تدرس من الوجهة العملية ليس غير، إذ يوجد موسيقيون ليس لهم إلمام بقراءة الموسيقى وبكتابتها، ولكنهم يؤلفون قطعا موسيقية تحوز إعجاب العالم . فالموسيقى يتكون بتعود أذنه النغمات الموسيقية القديمة التى تناقلها الخلف عن السلف بمجرد السماع، وبعبارة أخرى إنه يتكون بحفظ القطع الموسيقية القديمة عن ظهر قلب ، وقد نشأت طبقة جديدة من المؤلفين فى الثلاثين سنة الأخيرة استطاعوا تدوين مؤلفاتهم بشىء من الدقة تتفاوت درجته، ولكن ذلك لا يكفى، إذ لا تزال معلومات الموسيقيين الشرقيين العلمية ينقصها الشىء الكثير حتى تكون وافية .

إن كل آلة موسيقية تعوزها الأساليب (Méthodes) الخاصة بها، وإن الموسيقيين الذين يستعملون الآلات الوترية ذات القوس أو ذات النبر غير متفقين فيما بينهم فيما يتعلق بطريقة العزف الفنية على هذه الآلات، لأنهم لا يتبعون أساليب (Méthodes) مكتوبة وفقا لمقتضيات الموسيقى الشرقية، فكل عازف له أسلوبه الخاص، وهذا هو السبب فى أنه إذا عزفت أية قطعة موسيقية على آلتين معا من الكمان فإنه قلما يكون لها الأثر المطلوب من جمال الفن، لأن جرة القوس على الآلتين ليست فى الغالب واحدة، والحقيقة أن معلومات الموسيقيين العلمية سطحية جدا، لأنهم يجهلون التركيب العلمى للمقامات والأوزان التى يستعملونها، ولا يمكنهم تحليلها تحليلا علميا . ولا غرابة فى ذلك لأن سلم الموسيقى الأساسى المستعمل مع أصواته الأربعة والعشرين غير المتساوية لم يقره الآن الموسيقيون المشتغلون بها، ولم يتفق على حل نهائى لمسألة تحديد نسب الأرقام التى قد توجد بين الدوجتين الدوكاه والسيكاه اللتين فى مقام البياتى الذى يعتبر مقاما بارزا فى الموسيقى العربية .

وإذا تركت الثقافة الموسيقية الشرقية تجرى مجراها الحالى فإن الموسيقى العربية تستمر بطبيعة الحال فى تطورها التقليدى البطىء وفقا لأذواق الفنانين الذين يظهرون من آن لآخر فى هذا الميدان ، ولكن لا بد أن نوقن أنه فى هذه الحالة لا يمكننا الحصول على طبقة من المؤلفين والفنانين النابغين والمشتغلين بنظريات الموسيقى والمؤرخين والناقدين، وهى الطبقة التى تستطيع أن تحقق تطور الموسيقى العربية الذى نتوق إليه من زمن تطورا يتفق هو ومقتضيات العصر الحاضر . وليس ثمة إلا وسيلة واحدة لتحقيق هذا الغرض ألا وهى إعداد طبقة من الموسيقيين الناشئين المزودين بمعلومات علمية وعملية فى فن الموسيقيين الشرقية والغربية .

وربما استرعى نظر بعض زملائى الأفاضل عدم إدراج موضوع إمكان إدخال فن الاصطحاب (الهارمونى) على الأغنية العربية الذى كثيرا ما دارت حوله المناقشات فى ضمن المسائل التى ستبحث فى هذا المؤتمر . وإنى أرى أن ذلك هو عين الصواب بالنسبة لجدول أعمالنا . ففى الواقع أنا مقتنعون بأن الموسيقى العربية تفقد كثيرا من صبغتها الذاتية إذا استعملت فيها آلات مصنوعة على حسب السلم المعتدل المقسم إلى ١٢ نصف مقام . فإن محاولة اقتباس فن الاصطحاب الحديث المبنى على السلم المذكور يكون حتما بعيدا عن المنطق والصواب .

فإننا نرى فعلا أن النظام الصوتى العربى يختلف اختلافا كليا، إذ يشمل سلالم مقامات عدة بينما النظام الغربى ليس فيه إلا سلمان أحدهما للمقام الكبير والآخر للمقام الصغير .

وبعد هذه الملاحظة أعود إلى الكلام فى موضوع إعداد طبقة من الموسيقيين الناشئين الذين يرسمون بأنفسهم أفضل الطرق لتطور الموسيقى تطورا حسنا لما لهذا الموضوع من الأهمية .

لا بد لبلوغ هذا الغرض الذى بتحقيقه يتسع مجال الموسيقى العربية من اهتمام تنظيم معهد الموسيقى الشرقى الحالى بإضافة المواد الآتية إلى برنامجه :

١ — علم النظريات الطبيعيّة والرياضيّة الخاصة بالموسيقى المصرية .
٢ — علم مقارنة الموسيقى الشرقية بالموسيقى الغربية .
٣ — علم القواعد الخاصة بالمقامات والأوزان .
٤ — علم مطابقة الكلام والموسيقى العربية .

فضلا عن ذلك فإن طلبة هذا المعهد يجب أن يحصلوا على معلومات علمية وفنية فى الموسيقى الشرقية .

أما فيما يختص بتدريس الموسيقى فى مدارس الحكومة المصرية ومدارس بلاد الشرق الأدنى الاسلامية، فالضرورة ماسة إلى أن يوضع لها كتاب (ميتود) غير منقول عن المؤلفات المماثلة له فى الغرب ، بل يكون

وضعه وفقا لقواعد الموسيقى العربيـة ، وذلك مالم يحقق الآن ، مع اتبـاع الأسلوب السهل الذى جرت عليه الموسيقى الغربية القديمة .

فان النشء فى بلاد اللغة العربية الذين يتلقون دروس الصولفيج وفقا للأسلوب الأوربى لن يصبحوا أبدا موسيقيين ماهرين وهذا هو رأى جناب البارون دى ارلانجر الذى أشاركه أنا فيه ، ولكنى أرى واجبا على أن أصرح بأنى لاحظت مع مزيد الأسف أن الأساليب الأوربية متبعة فى القاهرة نفسها .

فالحاجة ماسة إذاً لأن تنشىء وزارة المعارف العمومية مجمعا علميا للموسيقى يؤلف من أشخاص مشهود لهم من العالم أجمع بالكفاية وممن يعتد برأيه فى الموسيقى الشرقية وذلك لاعداد هذا الكتاب الذى لا بد منه لتوجيه حركة الثقافة الموسيقيـة العلمية وموالاتها باستمرار فى القطر المصرى ، المعتبر بلا نزاع المركز الأساسى للموسيقى فى بلاد الشرق الأدنى الاسلامية .

ومن المرغوب فيه أيضا أن يصدر المجمع العلمى مجلة شهرية باللغتين العربية والفرنسية تتضمن أبحاث الأعضاء العلمية والتاريخية والنظرية ، وأبحاث علماء الموسيقى فى الشرق والغرب . فان مثل هذه المجلة تتيح للأوساط الموسيقية فى الغرب أن تتبع كل ما يحدث فى عالم الموسيقى فى مصر . ولا يخفى ما لذلك من النتائج الحميدة . ومن المفيد جدا إنشاء كرسى لتاريخ ونظريات الموسيقى العربية بالجامعة المصرية للقضاء على الآراء الفاسدة المنتشرة ضد الموسيقى المصرية حتى لا تتأثر بها الناشئة المتعلمة فتشب على حب موسيقاها الوطنية عن دراسة تامة .

ويجدر أيضا بالوزارة أن تنشئ مدرسة خاصة لتخريج أساتذة فى الموسيقى . وإلى أن يتخرج أول دفعة من الحاصلين على دبلوم هذه المدرسة يحتم على المدرسين الحاليين أن يتلقوا دراسة تؤهلهم لتدريس الصولفيج العربى الجديد الجارى إعداده .

فاذا بدئ من الآن فى اتخاذ التدابير اللازمة لذلك فلا شك فى أنه بعد قليل من الزمن يصبح لدينا طبقة من الموسيقيين الناشئين ذوى العلم تختلف تمام الاختلاف عن فئة الموسيـقيين الحاليين الذين ليس لهم إلا ما كسبوه من الخبرة والمرانة . وهـذه الطبقة الجديدة هى التى يرجى منها تحقيق نهضة الموسيقى العربية . فينشأ فى مصر فن موسيقى غنى شائق يدهش ازدهاره جميع محبى الموسيقى وعشاقها . وختاما أرجو من المؤتمر أن يقرر طبع كلمتى هذه .

بروفسور دكتور فيلز — أشكر حضرة رءوف يكتا بك على عبـارته القيمة وأود أن ألاحظ أن جميع المسائل التى أشار إليها فيها قد درستها لجنة التعليم التى عالجت أيضا الاجابة عن السؤال الخاص بالمسائل العامة . وقد تضمن تقريرها الطرق الموصلة لانشاء عصر جديد للتعليم والتأليف الموسيقى . وفى اعتقادى أنه

بعد أن تخطو الأمة فى سبيل التعليم الموسيقى خطوات واسعة موفقة يظهر فى الوجود مؤلفون وملحنون يستطيعون أن ينهضوا بالموسيقى العربية خير نهوض .

دكتور روبرت لاخمان — تلا كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها كما يلى :

تجتاز الموسيقى العربية أزمة . فكثير من الموسيقيين والسـامعين قد مجوا سماع الموسيقى المتوارثة التقليدية ، فهم يرون أن عصرا تبدلت فيـه الحياة فى كثير من مناحيها حرى به أن يشق له فى الموسيـقى سبيلا جديدة . وكما أنهم اتخـذوا العلم والفن الأوربيين مثالا يحتـذونه فهم يبغون أيضا النسج على منوال أوربا حتى فى تطورها الموسيقى ، ولكن هذا الرأى قائم على سوء فهم لمعانى الرقى . فثمة تقدم تم فى الطب وفى علم الصحة وفى الصناعات وفى كثير من شؤون الحياة ، ويجب اقتباس أحسن ما فى هذه من أى بلد كان . إن كل اصطلاح كيميائى صحيح فى مصر وفى أوربا على السواء ، ولا وجه لرفضه بدعوى أنه أجنبى ، ولكن الفن ولا سيما الموسيقى لا يمكن أن يجرى عليها حكم الصحة أو الخطأ فانها عبارة عن روح الأمة ، وقد تصاب النفس بتغيير فيها ، ولكن هذا التغيير لا يمكن أن يصدر إلا من ذات أعماقها ، والشعب الذى يقتبس موسيقى شعب آخر يدل بذلك على أن نفسـه قد ماتت .

وإليك مثلا يدل على سوء فهم بعض الشرقيين لمعنى التقدم فى الموسيقى . قال لى أحد الموسيقيين الذين سافروا إلى أوربا "إنا متأخرون من جهة فن الصوت فان أصوات المغنين الأوربيين أبعد مدى وأشد قوة فهى تسمع بأدنى جهد قاعة بها ثلاثة آلاف شخص وتظهر على فرقة من العازفين . إلا أننا نجيب بأن إسماع جمهور عظيم لا يعد تفوقا ، وإنمـا ذلك يدل فقط على اختلاف اجتماعى ، فلعله كان فى أوربا فى غابر الأزمان فن صوتى شـبيه بمـا هو فى الشرق اليوم . إن أهم البواعث التى أدت إلى إحداث جديد فى الفن لم تنشأ عن تحول فى الأذواق ، ولكنها نشأت من تبسيط الفن وتقريبه لجمهور ، إذ صار منـذ ذلك أمرا لازما إسماع الجماهير . فاذا كان الفن الصوتى الشرقى قد حق عليه أن يقع له هذا التحول نفسه فتلك مسألة المستقبل وحده حلها وعلى كل حال يمكننا أن نعتبر ذلك تقدما . وكثير من المزايا الخاصة بالغناء الشرقى تضيع مع هذا . ومثـل ذلك يقع فى موسيقى الآلات ، فلعله وقتئذ يطرح الطنبور جانبا بمـا امتاز به من خاصة صوته ، وهذا ما لا يصح وقوعه ، ولا يصح أن نكون فيه من المتسببين .

كذلك لا يعد الاختلاف الفاصل بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الأوربية تقدما للموسيقى الأوربية . فان المغنى الغربى لا يجد كل الحرية فى غنائه لأن ما يغنيه محدد له من الملحن بطريقة جلية واضحة ، وهذه الرابطة التى بين المغنى والملحن لها فى التاريخ أصل وأساس ، ولكنها ليست فى ذاتها تقدما ، إذ كان المغنى لا يملك من التصرف إلا مقدارا ضعيفا فقد اصطلحوا على ألا يراعو فيه إلا الوسائل المـادية أو الصوتية

خاصة فهو ليس غالبا إلا لاعبا بحنجرته . أما فى الشرق فان موهبتى التلحين والغناء يجب اجتماعهما عند الموسيقى الواحد، ولا سيما فى "التقسيم" إذ عليه أن يبرهن فى آن واحد على ما عنده من قوة التصور والمهارة الفنية . و إذا كنت أحسن فهم الذوق الشرقى فهم يتجاوزون من نقص الوسائل عند الفنان ولا يتجاوزون من ضعف معلوماته .

وليس عجيبا أن يضحك الناس من اقتراح يرمى إلى اقتباس الشرق لفن الطهى الأوربى، فاذا كان الأمر كذلك فلماذا إذاً نتقدم باقتراح يشبه ذلك الاقتراح فى الفن الموسيقى ؟ و إنما الجدير بالمؤتمر هو بذل الجهد فى تشجيع رعاية التقاليد . ومن الوسائل المؤدية إلى المحافظة على هذه التقاليد عرض تطوّرات الموسيقى عند الأمم المختلفة والتدليل بذلك على أن كل واحدة من هذه الموسيقيات لها ميزتها الخاصة، ويمكن مع هذا التشجيع حفظ التقاليد . وعلى السلطات تشجيع ذلك باستخدام الموسيقى والآلات الفردية فى حفلات عامة وبتوزيع الجوائز فى المدارس . وقد تبين من تقرير لجنة التسجيل أن لكل جهة موسيقاها الخاصة التى لا ينبغى هدمها فى سبيل أية موسيقى أخرى . ويمكن دون أى تردد ترك التلحين الموسيقى لذوى الفن . ولا ريب أنه سيكون للموسيقى الغربية بعض الأثر فى بعض التآليف الشرقية ، كما سيكون ضرر هذه الموسيقى الأوربية بقدر تغلغل الردىء منها فى الموسيقى الشرقية مما يزرى بها، ولكن قد أقر عينى علمى أكثر من مرة بأن الحفاوة بالتلاحين المختلفة التى عمل فيها بروح الموسيقى الأجنبية كانت على العموم ضعيفة بالنسبة إلى الحفاوة العظيمة التى تلاقيها الموسيقى الأهلية الأصلية. وليس مستوى الموسيقيين المحترفين الفنى وفائدة السامعين هما فقط مبعث اهتمامنا لمستقبل الموسيقى الشرقية ، ولكنه إحساس الجمهور الموسيقى الذى كثيرا ما تنبعث مظاهره من تلقاء ذاتها فى الحياة اليومية .

مسيو فيليب سترن — أرى أن إدخال الهارمونى على الموسيقى العربية أمر مكروه و يتلفها إتلافا تاما، وقد تبينت لى هذه الحقيقة من التجربة التى قام بها هذا المعهد بانشاء فرقة (أوركستر) تعزف الموسيقى العربية بطريقة التوزيع مع الهارمونى، وأرى أنه يجب الابتعاد عن ذلك والعمل على ترقية الموسيقى العربية مع الاحتفاظ بكيانها ، فهى موسيقى غنية بألحانها وأنغامها وليست فى حاجة إلى إدخال الهارمونى فيها .

وديع صبرا أفندى — تكلم عن إمكان إدخال الهارمونى فى الموسيقى العربية متى استعمل السلم الموسيقى المعتدل بدلا من استعمال السلم الموسيقى الطبيعى المستعمل الآن .

مسعود جميل بك — تلا كلمة باللغة الألمانية وملخصا لها باللغة الفرنسية، وترجمة الكلمة المذكورة كما يلى :

يلوح لى أنه يجب قبل كل شىء تحديد معنى الارتقاء، فقد يفهم من ناحية أن معناه التطورات الطبيعية للابتكار، ومن ناحية أخرى قد يعنى النتيجة التى تنجم عن مختلف الشؤون الاجتماعية الجمة التى يستحيل وضع مراقبتنا عليها. وأمام هذا المعنى يمكن أن يتكيف فى أنفسنا معنى الجمال بالنسبة إلى الأشكال والألوان وغير ذلك من العناصر الأخرى . ومن ثنايا هذه الملاحظات يمكن درس تاريخ الفنون الجميلة عند الشرقيين والغربيين، فقد تطورت موسيقى الشرق الأدنى فى مصر وشمال إفريقية و بلاد العرب وتركيا تطورا مختلف الوجه كما هو الحال فى سير تطورها الآن . وعلى الرغم من هذا التطور فانها احتفظت بطابعها الذاتى بطريقة غير محسوسة، وهذا برهان على أن هذه الموسيقى سارت فى طريقها وارتقت فى قوانينها . والنتيجة التى يمكن الاستفادة منها هى (١) أن تراعى التربية الموسيقية وأن تهتدى بالمعنى العميق للطابع الأساسى للموسيقى الشرقية، ومن أجل ذلك توجه العناية إلى حل المعضلات النظرية والعملية فنيا وعمليا، وهذا كما يبدو لى هو الغرض من الأعمال الأساسية للمؤتمر (٢) وإن أردنا أن نتفهم تقدم الموسيقى العربية بتحويلها من صوت واحد (Homophone) إلى تعدد الأصوات (Polyphone) فلا بد أن نتقدم بالملاحظات الآتية :

أولا — لا بد أن نقابل مصاعب فى التأليف الموسيقى إذا رغبنا فى إدخال الهارمونى إلى الموسيقى العربية .

ثانيا — القياس بالموسيقى الروسية والمجرية أو الاسبانية قياس غير كاف أو أنه قياس مع الفارق .

ثالثا — على الرغم من نجاح مؤلفات تركيا فى باريس وفيينا فانه يلاحظ أنها فى تأليفها قد حادت عن طابع الموسيقى الشرقية، وأكثر ما يقال عنها أنها تعتمد على نمط موسيقى (ر. كورساكوف والبيفس) وهذا هو أيضا السر فى عدم نجاح هذه المؤلفات بين الأتراك أنفسهم .

رابعا — أخذت مصر وتركيا تدخلان على موسيقاهما ضربا من التلحين الأوربى المصحوب بالهارمونى المفكك وفى ذلك تدهور ثقافة الموسيقى القديمة .

خامسا — ومما يدعو إلى الاهتمام ما يمكن أن يقال فى هذا الموضوع من تحول ميل الشرقيين إلى الذوق الأوربى بوجه عام .

سادسا — وإنى لأجد على حسب رأيى أن أية محاولة فى إدخال تعدد الأصوات فى الموسيقى الشرقية لا يكون تطورا بل تغييرا كليا .

سابعا — ورأيى أننا إذا أردنا ترقية الموسيقى الشرقية وجب علينا ألا نحيلها على مخاطرات تسوقها إلى الهلاك ، بل يجب أن نكلها إلى فنيين قد تعمقوا فى مختلف الثقافات الموسيقية .

بروفسور هندميت — أرى أن حقيقة المسألة ترجع إلى شخصية المؤلف المصرى (الملحن) فى المستقبل وليس فى الاستطاعة التكهن بما سيكون عليه من استعداد وميل . وهذا المؤلف الذى سيظهر فى المستقبل هو الذى سيرسم لنا الطريق الذى تسير فيه الموسيقى العربية فى تطورها المستقبل .

مسيو كانتونى — إنى أعتذر عن عدم استطاعتى الاشتراك فعليا فى جميع أعمال المؤتمر وجلساته لكثرة أشغالى الأخرى المتعلقة بوظيفتى . أما من جهة إدخال الهارمونى فى الموسيقى العربية فقد كنت أول مجازف بهذه التجربة ، التى وجدت لها محبذين ومستهجنين من بين الفنانين والمستمعين ؛ وفى اعتقادى أن المستقبل وحده هو الكفيل بترجيح إحدى الكفتين .

مسيو هنرى رابو — إنى أوافق تمام الموافقة على ما قرره البروفسير هندميت ، وفى اعتقادى أنه ليس من وظيفة المؤتمر تحديد برنامج الموسيقى فى المستقبل ، لأن المستقبل ليس ملكا لنا نحن رجال الوقت الحاضر بل هو ملك رجال الموسيقى فى الأجيال المقبلة ، وسيكون مصير ترقية الموسيقى العربية والمحافظة على كيانها متوقفين على مقدرة المؤلفين المصريين فى المستقبل ، فيجب والحالة هذه أن تترك للموسيقى العربية حرية التقدم والترقى على الصورة التى تتفق هى وأحوال الأجيال المستقبلة .

مسيو شانتفوان ، وافق على ما أبداه المسيو رابو .

وبعد ذلك جرت مناقشة اشترك فيها المسيو رابو والبروفسور فيلز والبروفسور هندميت والبروفسور هورنبوستل والدكتور الحفنى انتهت بوضع القرار الآتى الذى وافقت عليه جماعة المؤتمر بالاجماع وهذا نصه :

إن جماعة المؤتمر التى تقدر بإجماعها جمال الموسيقى العربية فى الماضى والحاضر ، تعارض فى كل تقليد أعمى للموسيقى الغربية ، وهى ، وإن كانت توصى باجتناب كل ما من شأنه تعطيل ترقية الموسيقى العربية ترقية حرة من جميع الوجوه ، تحتم أن يكون تعليم الموسيقيين المصريين جاريا على حسب تقاليد الموسيقى العربية ، وعلى حسب ما قررته اللجنة السادسة لجنة التعليم الموسيقى من المقترحات التى أقرها المؤتمر .

ثم رفعت الجلسة وكانت الساعة الثانية عشرة والنصف ظهرا

سكرتير الجلسة	رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى	كارا دى فو

الفصل الرابع

العرض الموسيقى بدار معهد الموسيقى الشرقى

ظلت اللجان السبع للمؤتمر منكبة على أعمالها صباحا ومساء تواصل أبحاثها وتكوّن تقاريرها فلم يكن ميسورا لأية لجنة منها سماع الفرق الموسيقية ، سواء منها المصرية أو الوافدة على المؤتمر من الخارج ، غير لجنة التسجيل التى كان من برنامج أعمالها الاستماع لهذه الفرق واختيار المقطوعات التى تسجل .

ورغبة فى أن تتاح لجميع أعضاء المؤتمر والمشتركين فى لجانه فرصة سماع هذه الفرق المختلفة وفى أن تتيسر على قدر المستطاع هذه الفرصة للجمهور أيضا ، قررت لجنة تنظيم المؤتمر إقامة حفلات موسيقية ليلية بدار معهد الموسيقى الشرقى .

وقد أقيمت فعلا تلك الحفلات فى كل مساء ابتداء من مساء يوم ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ لغاية الثانى من أبريل سنة ١٩٣٢ من منتصف الساعة العاشرة مساء حتى منتصف الليل .

وكان لكل ليلة برنامج خاص تشترك فيه فرقتان ، إحداهما من الفرق الوافدة على المؤتمر والثانية مصرية يماثل برنامجها بقدر الأمكان برنامج الفرقة الأولى ، فتؤدى كل منهما فاصلة موسيقية خاصة بها ، وبذلك تتاح الفرصة أيضا للمقارنة بين الفرق المختلفة فى النوع الواحد من الموسيقى .

ولقد أثبتنا ملحقا بتقرير لجنة التسجيل فى الفصل الثانى من الباب الثانى بيين المقطوعات التى تم تسجيلها من موسيقى تلك الفرق ، وفى البيان المذكور ما يغنى عن إعادة ذكر المقطوعات الموسيقية التى عرضت فى تلك الليالى والفرق التى قامت بتأديتها .

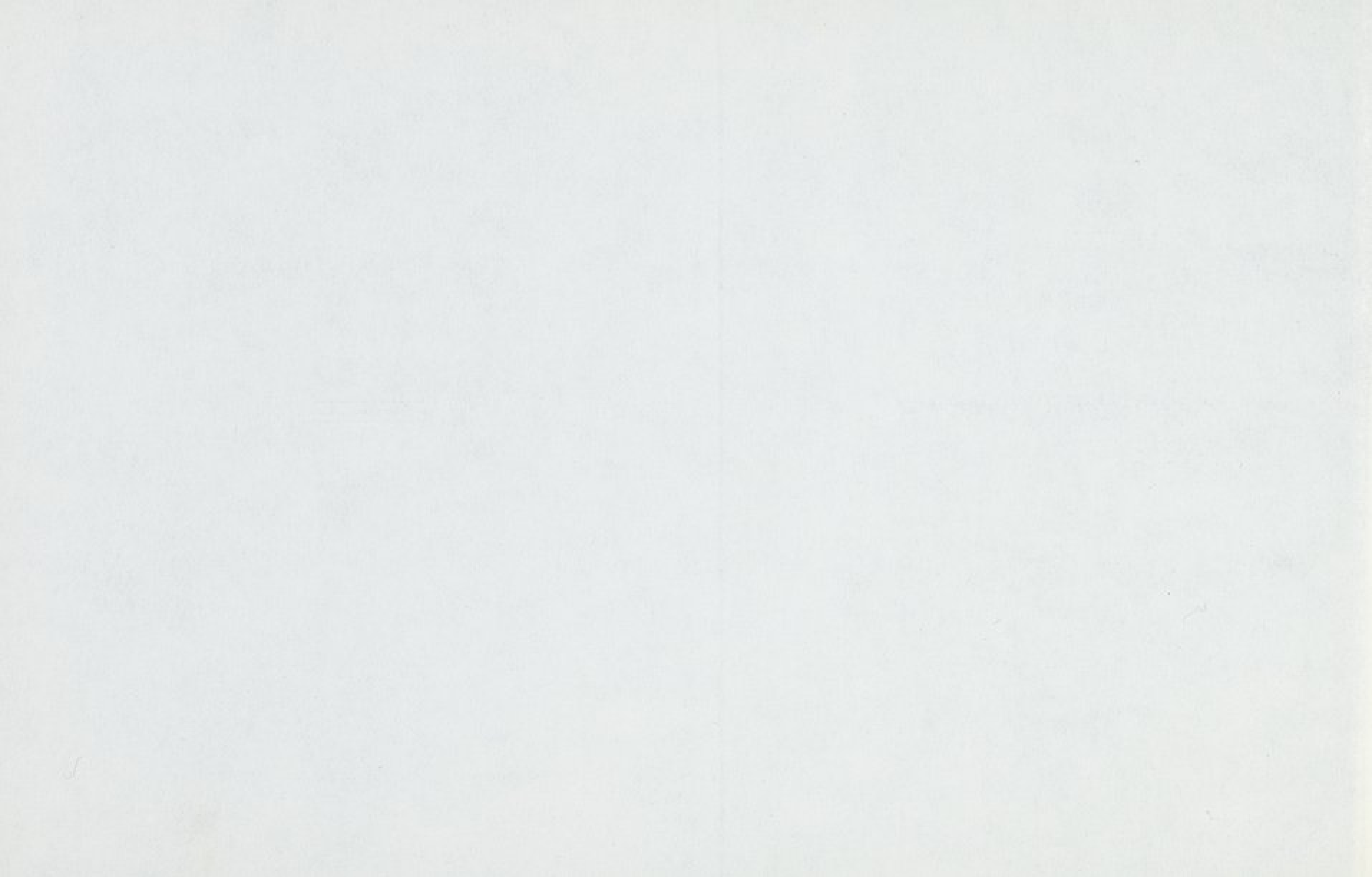
وبناء على رغبة لجنة التعليم الموسيقى فى مشاهدة نماذج من موسيقى مدارس وزارة المعارف التى أصبحت فيها الموسيقى مادة أساسية فى ضمن مناهجها المقررة ، قد أقيمت بمعهد الموسيقى الشرقى حفلة عرض مدرسى شهدها جميع أعضاء المؤتمر فى ظهر يوم الأحد ٣ من ابريل سنة ١٩٣٢ اشترك فيها تلاميذ رياض الأطفال والسنة الأولى من مدارس البنات الابتدائية بالقاهرة وقامت بعرض نماذج مختلفة من الأناشيد والألعاب الموسيقية وفرق الأطفال والطرق المختلفة المتبعة فى تعليم الموسيقى بالمدارس .

وفيما يلى مجموعة من صور الموسيقيين جماعات أو أفرادا وصور من العرض المدرسى .

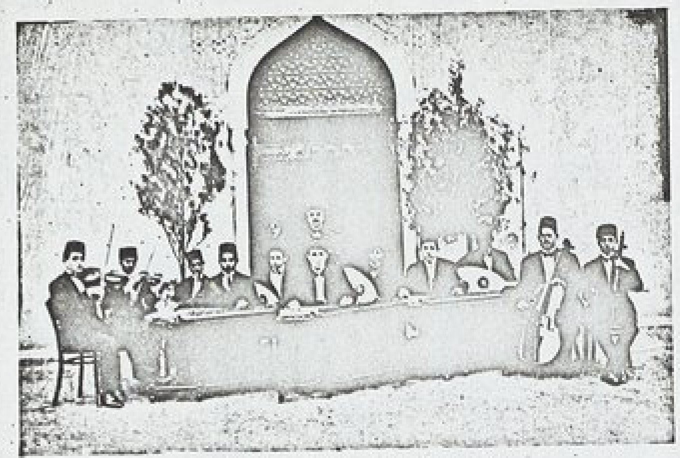
مجموعة

من صور الموسيقيين والآلات الموسيقية ، وصور من العرض المدرسي

الهيئة المصرية ٨٦٨٠ - ١٩٣٢ - ١٠٠٠



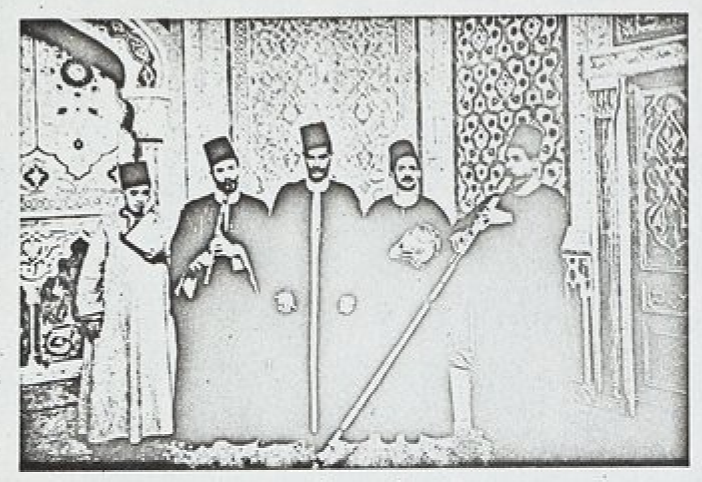
فرقة الآنسة أم كلثوم إمامة المطربة المصرية — تعزف فى المؤتمر



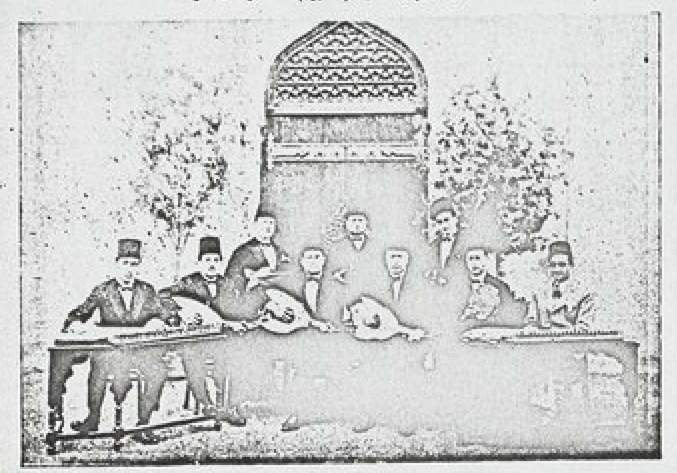
فرقة العقاد الكبير بمعهد الموسيقى الشرقي — تعزف في المؤتمر



فرقة المزمار البلدى (مصرية) — تعزف في المؤتمر



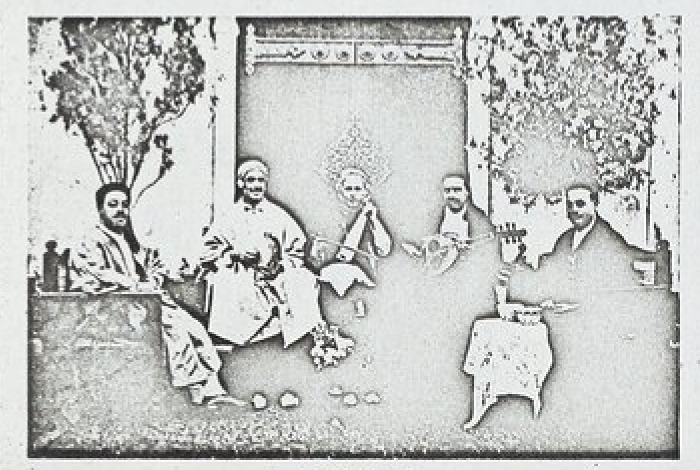
فرقة العربي بالأرغول (مصرية) — تعزف في المؤتمر



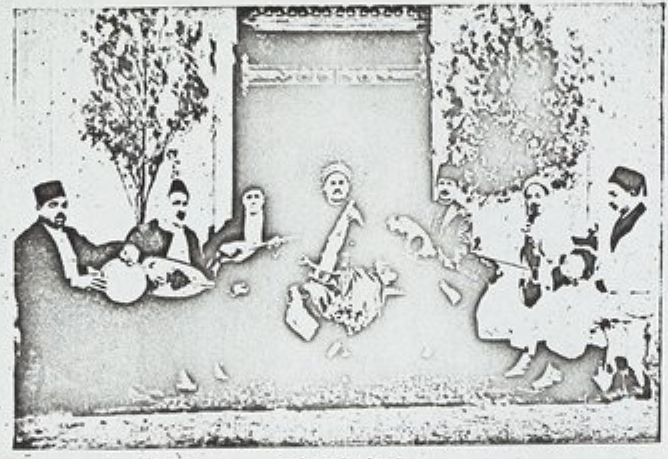
الفرقة السورية في المؤتمر



الفرقة العراقية في المؤتمر



الفرقة التونسية في المؤتمر



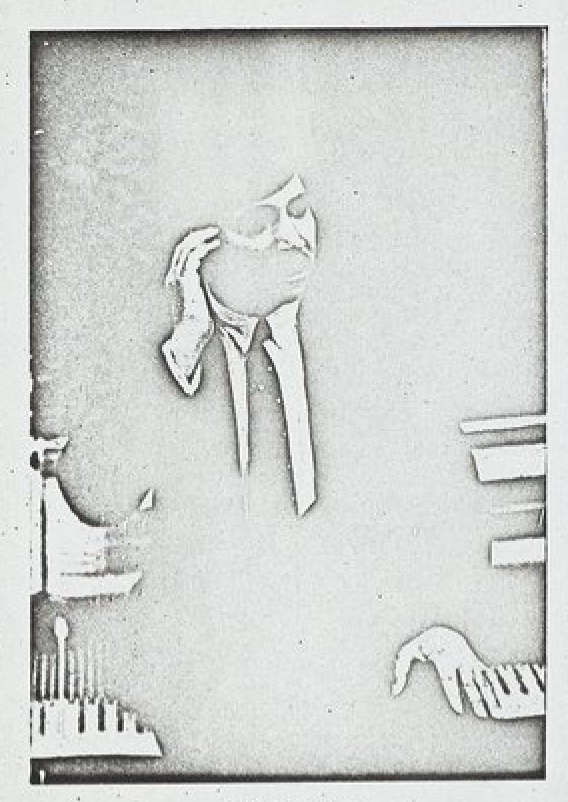
الفرقة الجزائرية فى المؤتمر



الفرقة المراكشية فى المؤتمر



الآنسة أم كلثوم إبراهيم المطربة المصرية



مغنى الفرقة العراقية فى المؤتمر



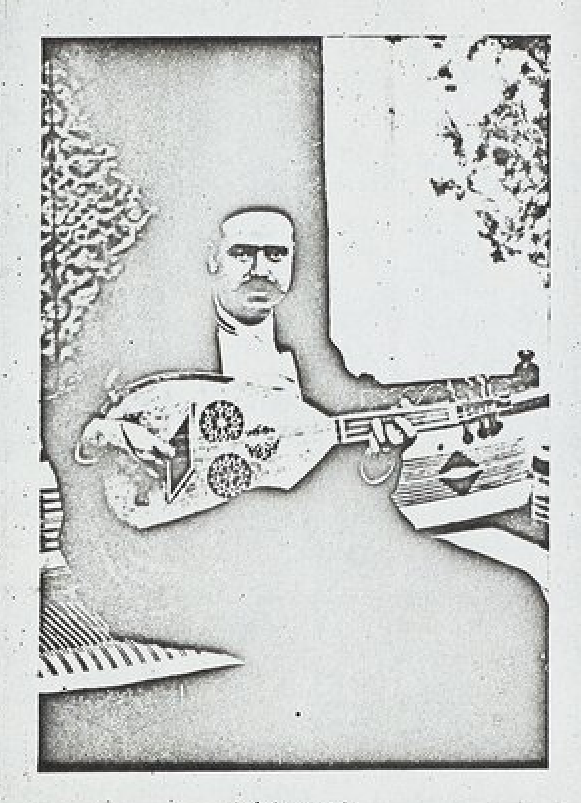
ممثل الفرقة التونسية في المؤتمر



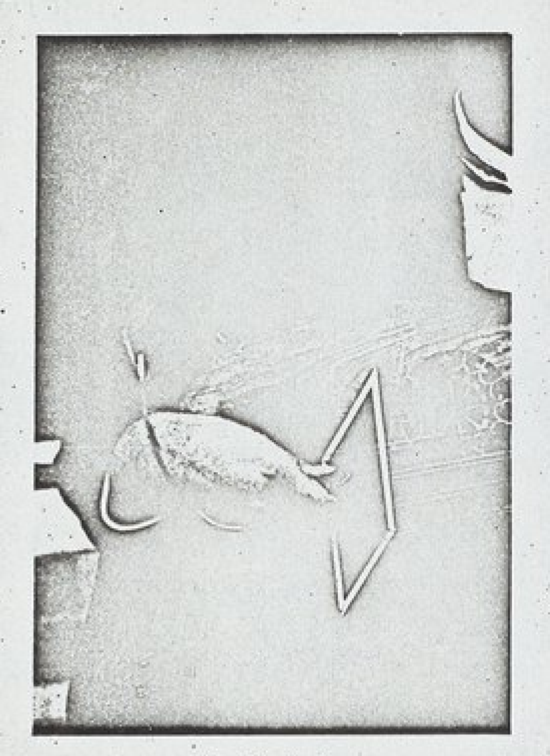
عازف بالعود (مصرى)



عازف العود (مثال)



عازف بالعود (تونسي)



عازف بالعود (تونس)



عازف بالعود (جزائري)



عازف بالعود (مراكشي)



عازف بالعود (مراكش)

القانون



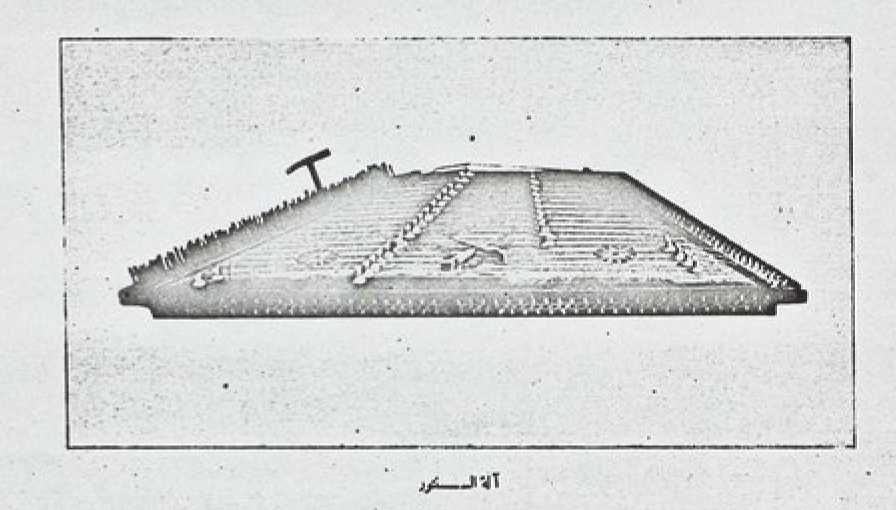
عازف بالقانون (مصرى)



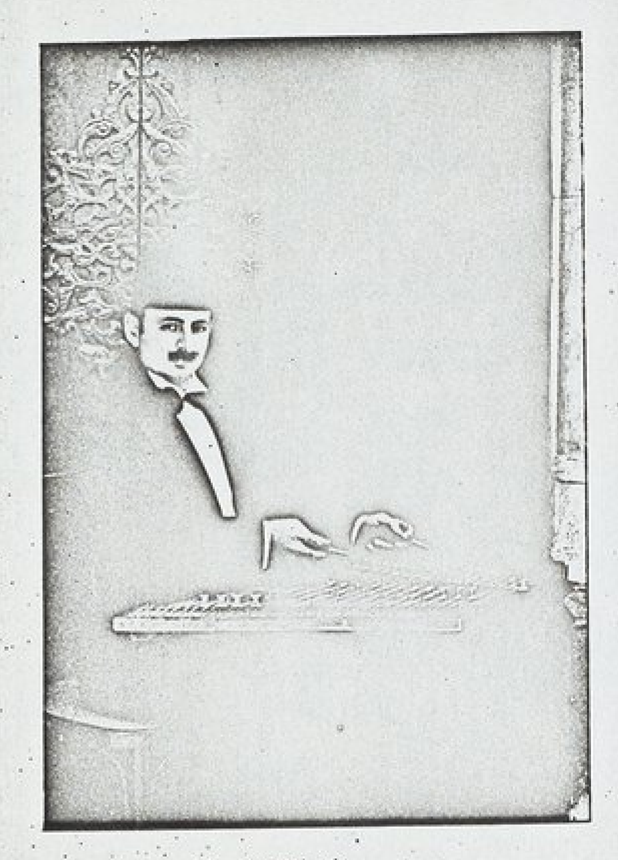
عازف بالقانون (عراق)



عازف بالقانون (عراق)



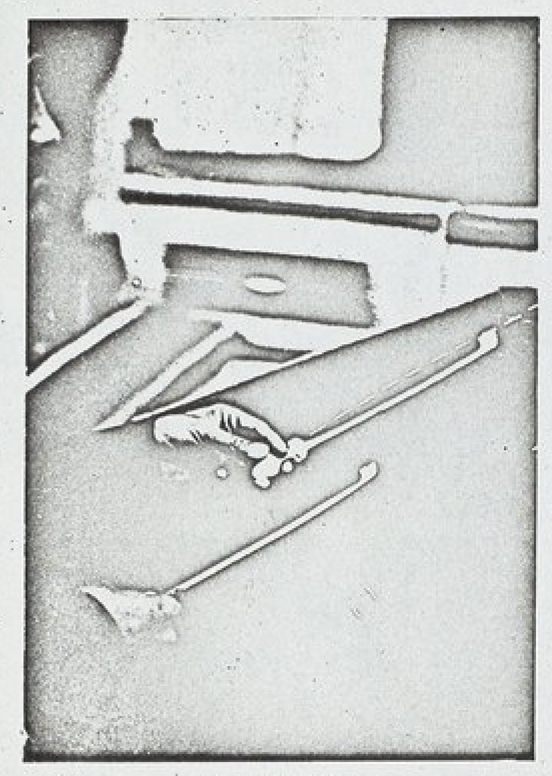
آلة الـــكر



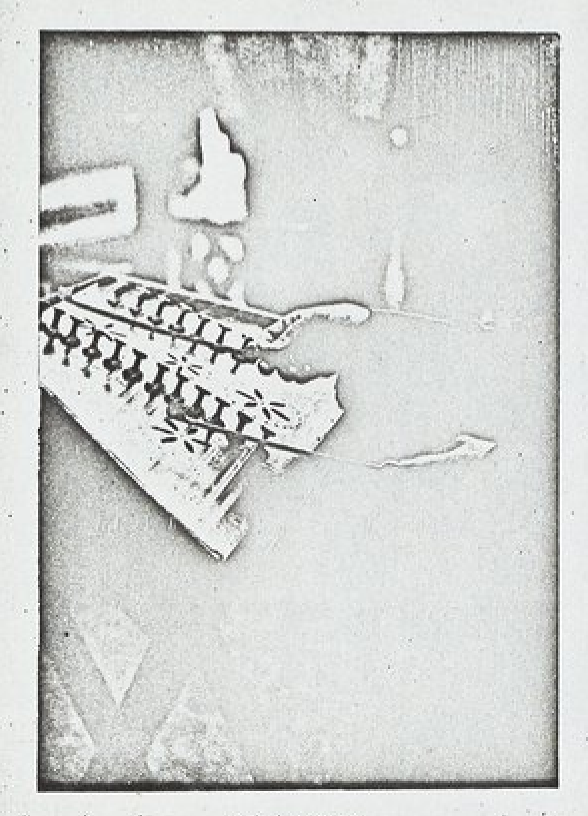
عازف بالسنتور (مصري)



عازف بالسنطور (عراق)



عازف بالسنتور (عراق)



مازن بالسكور (عراق)



عازف بالكمنجة (مصري)



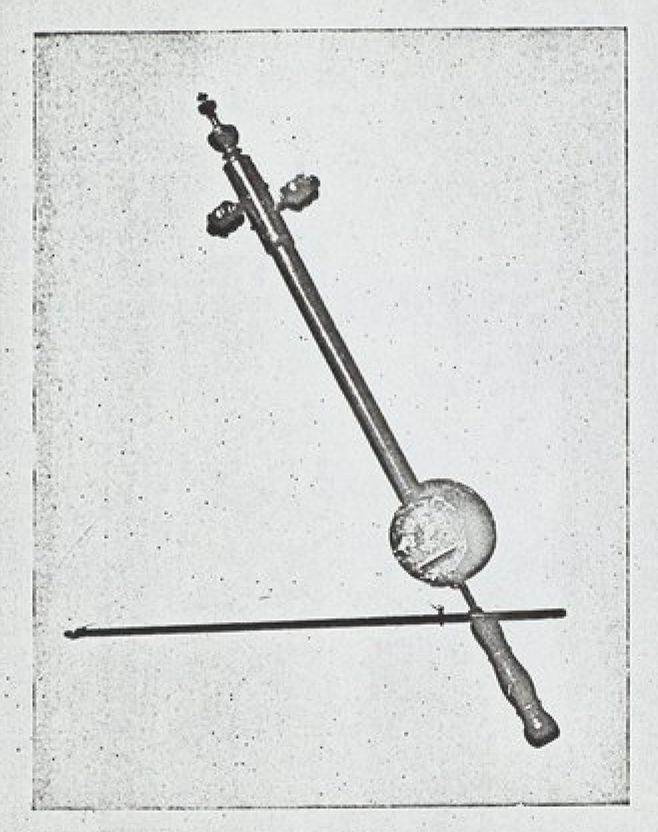
عازف بالكمنجة (عراق)



عازف بالكمنجة (مراكش)

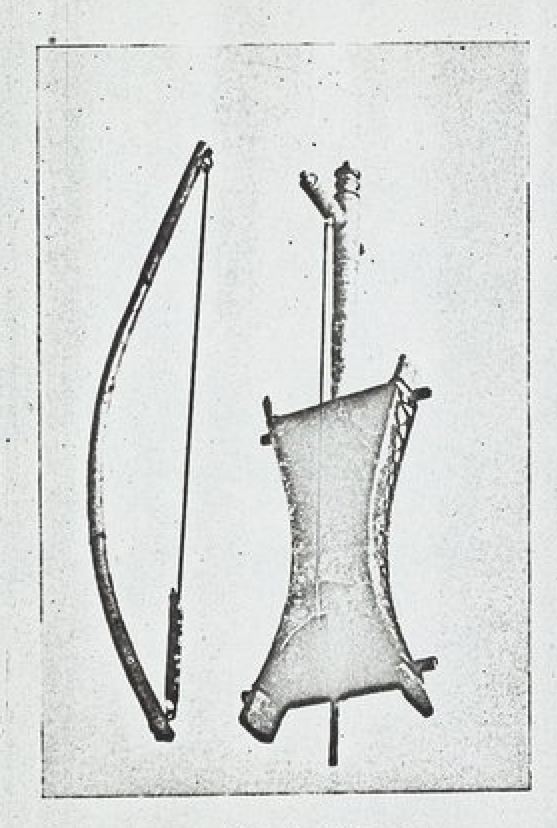


عازف بالكمنجة (مراكشي)



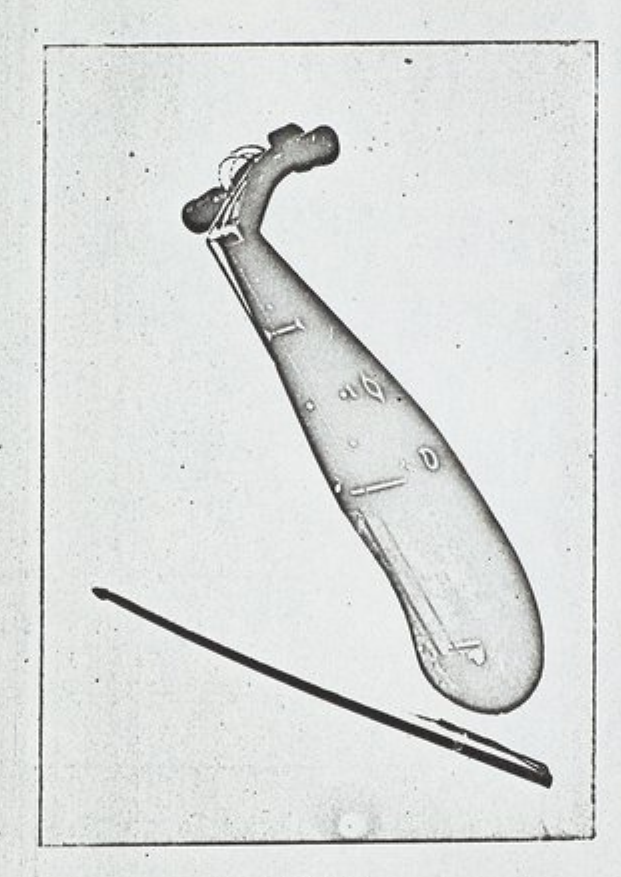
رباب مصری



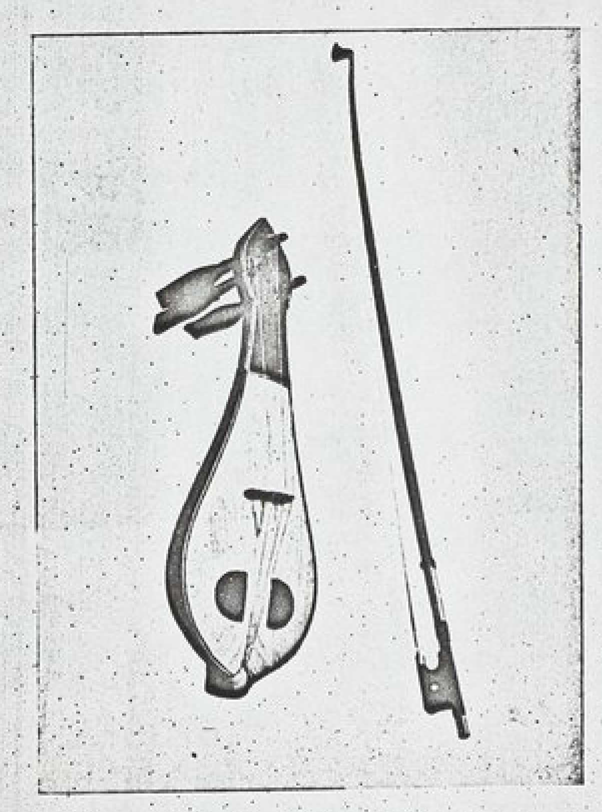


الرباب المعروف برباب الشاعر





رباب بلاد المغرب



الرباب التركي المسمى بالكمنجة (والمعروف في مصر بالأربة)



عازف بالرباب (مصري)



عازف بالرباب (مصري)



عازف بالرباب (عراق)



عازف بالرباب (تونس)



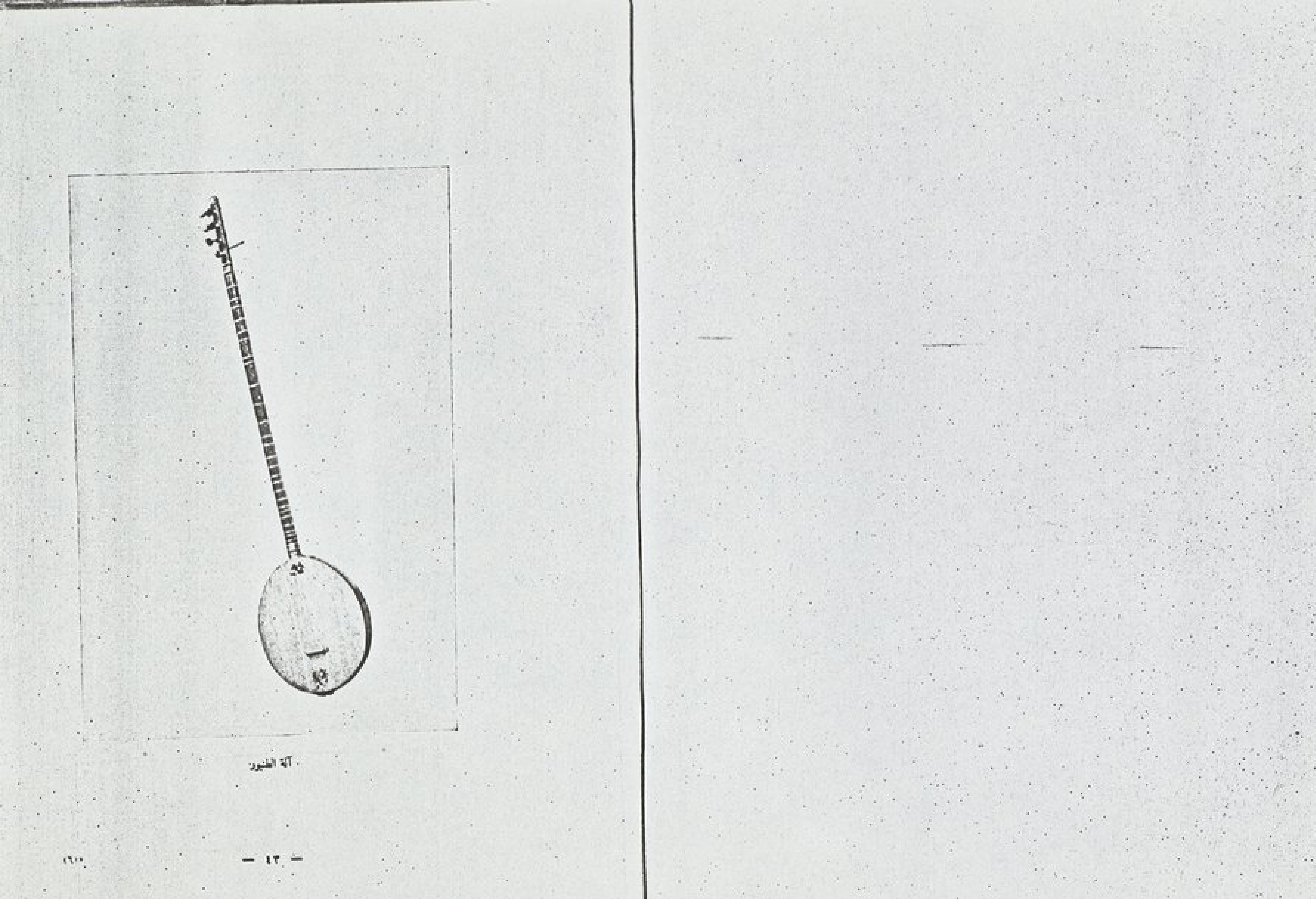
عازف بالرباب (جزائري)



عازف بالرباب (جزائري)



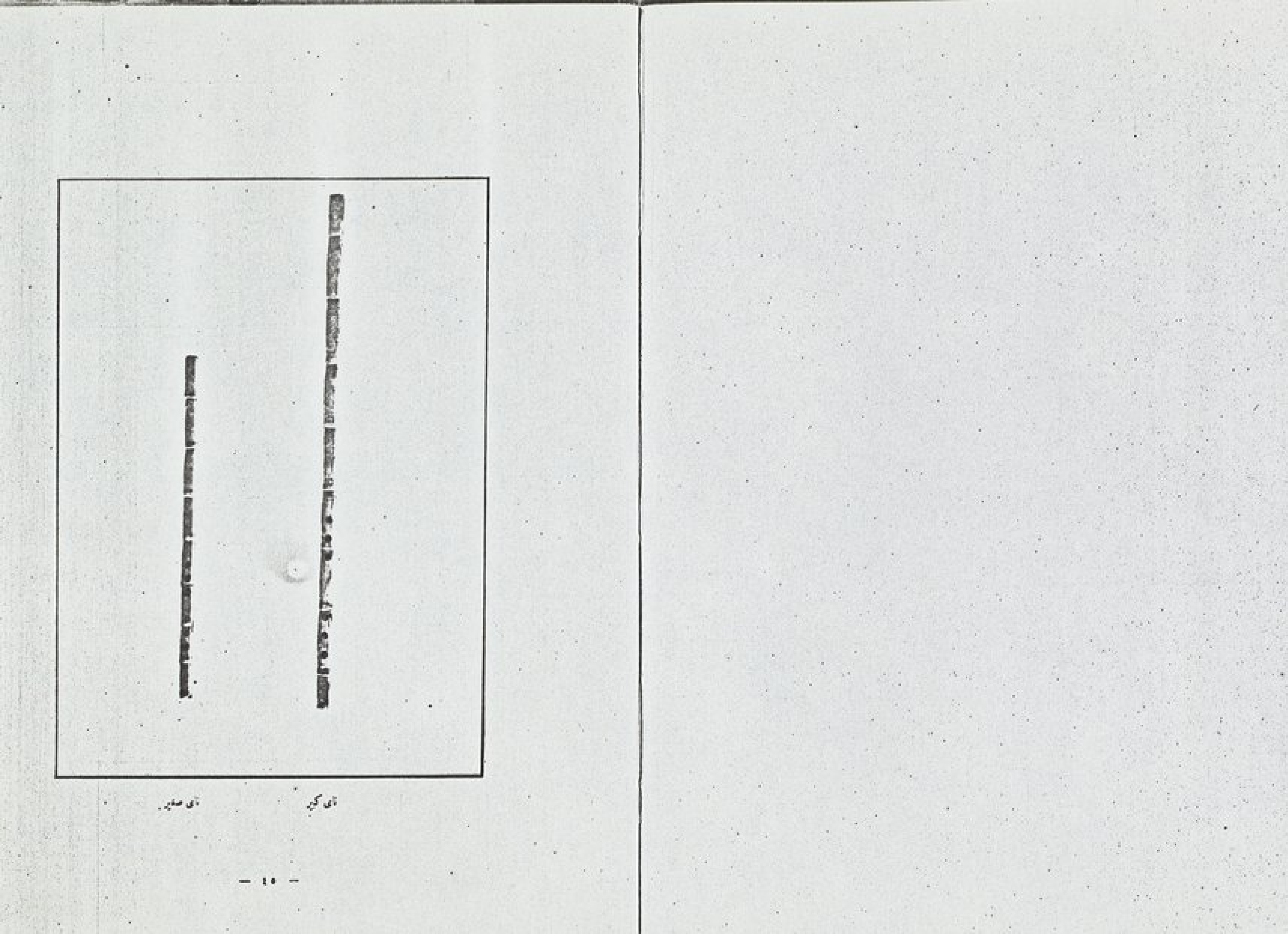
عازف بالرباب (مراكشي)



آلة الطنبور



عازف بالمندولين (جزائري)



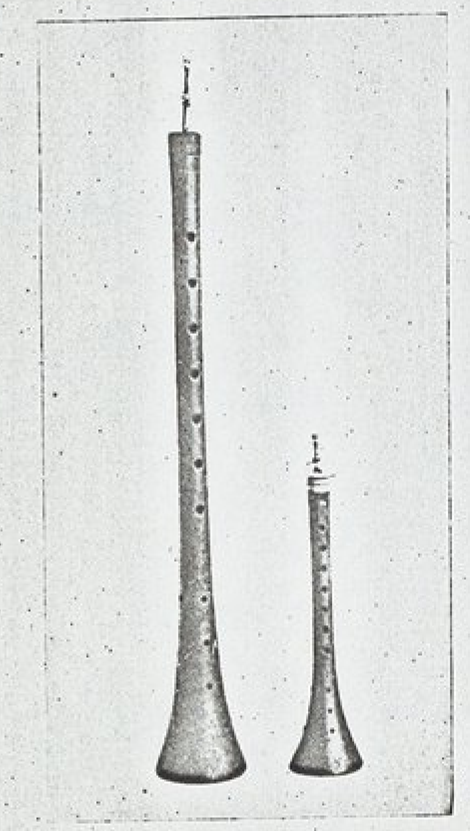
آی کرد　　　　آی صابر



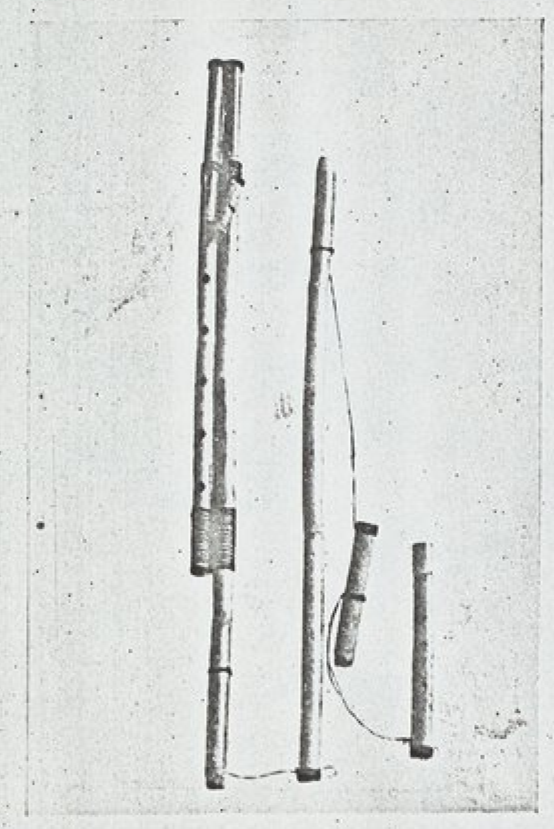
عازف بالناي (مصري)



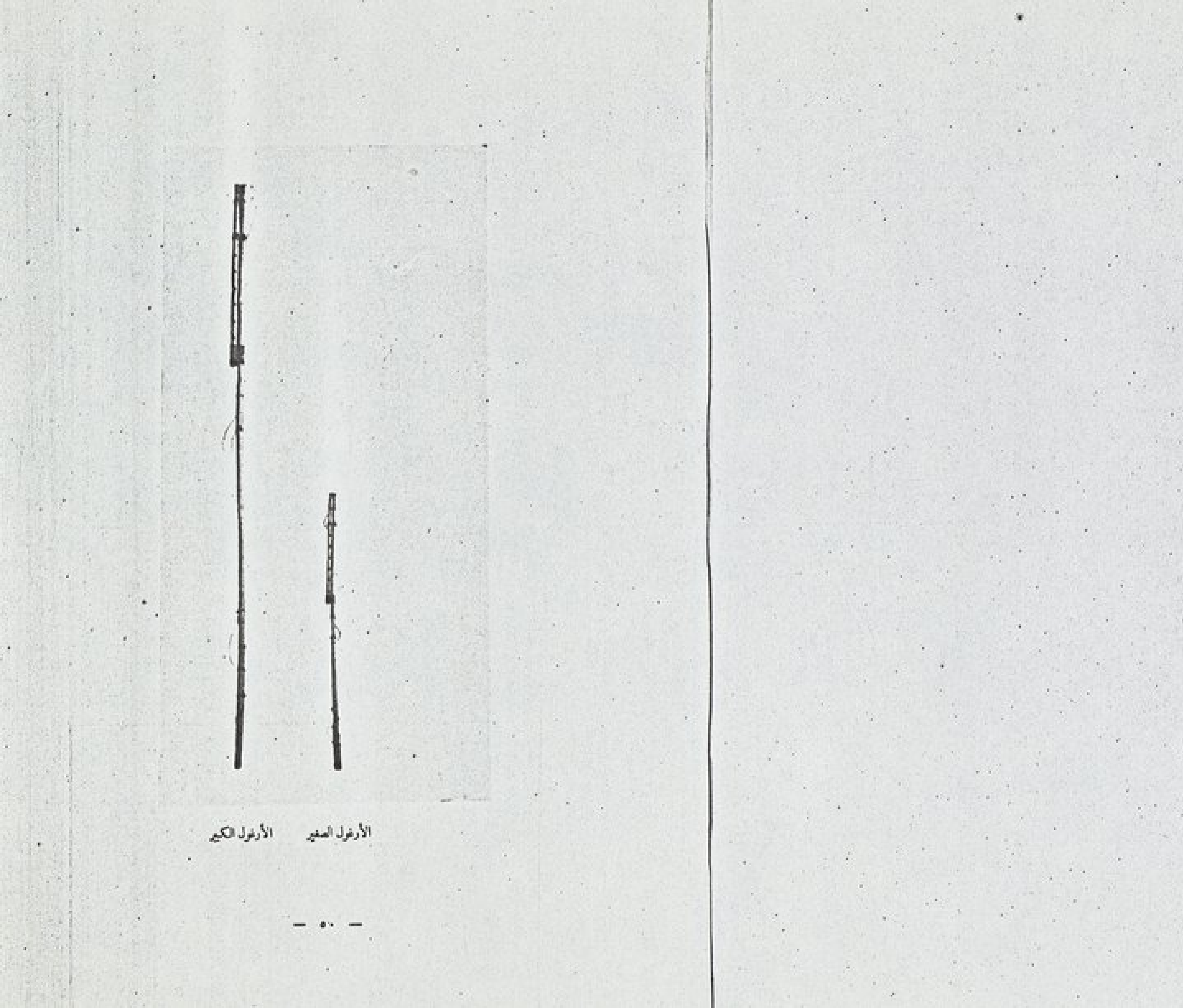
عازف بالناي (بصري)



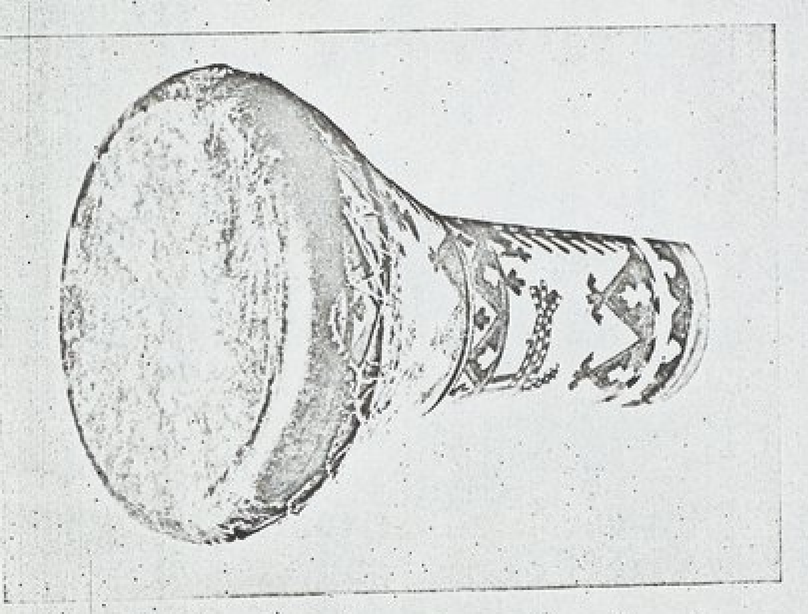
الجوري أو السبس   الزمار البلدي



الأرغول الكبير (مصرى)



الأرغول الصغير   الأرغول الكبير



الطبلة المعروفة بالدربكة



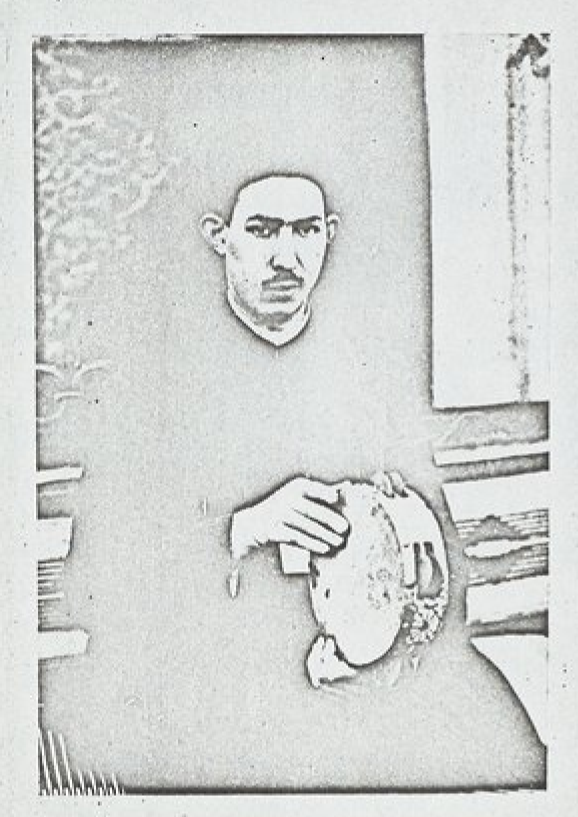
ضارب بالدف (مصري)



ضارب بالدف (تونس)



ضارب بالدف تونسي



ضارب بالدف (جزائري)



ضارب بالدف (براثي)



ضارب بالدف (مراكشي).



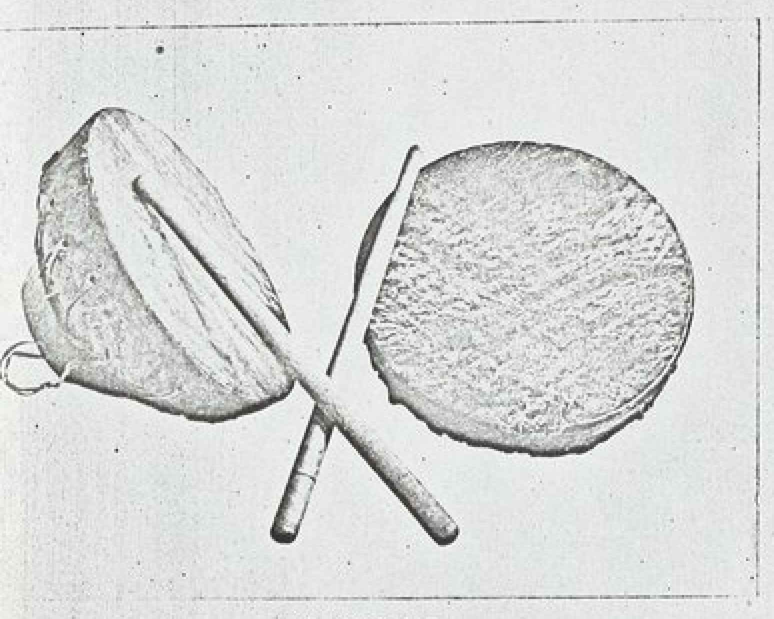
موسيقيان عراقيان
يضرب أحدهما بالدف والآخر بالطبلة (ويسمونها الدمبكة)



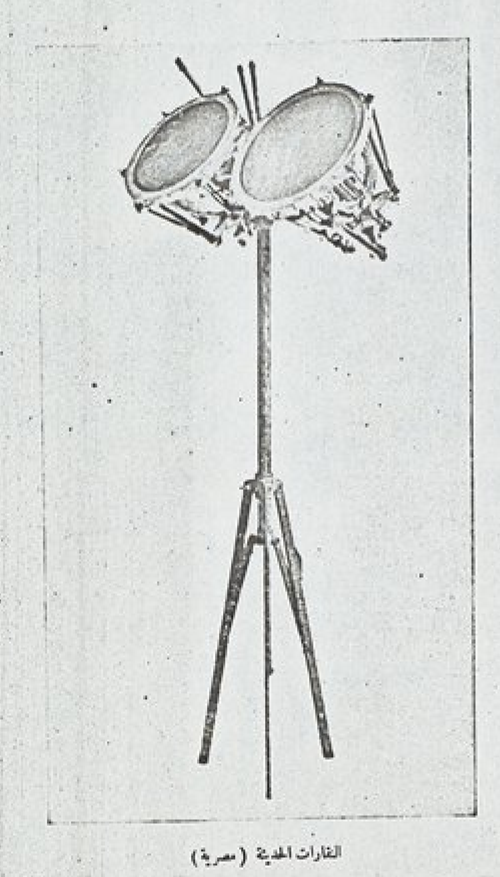
موسيقيان عراقيان
يضرب أحدهما بالدف والآخر بالطبلة (ويسمونها الدمبكة)



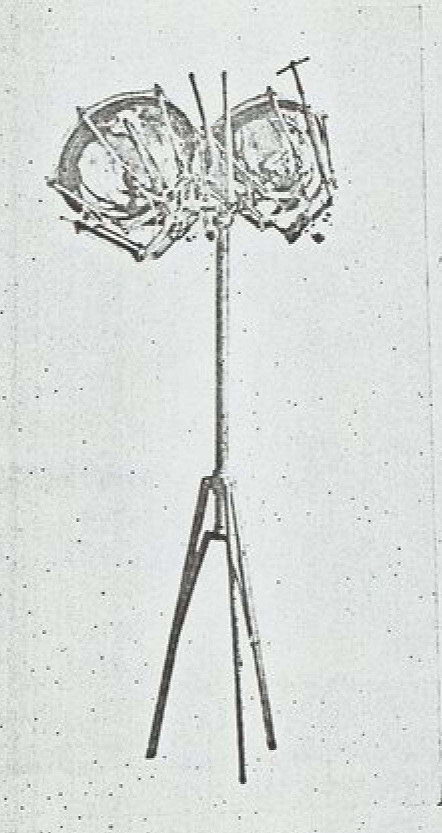
ضارب بالطبلة (جزائرى)



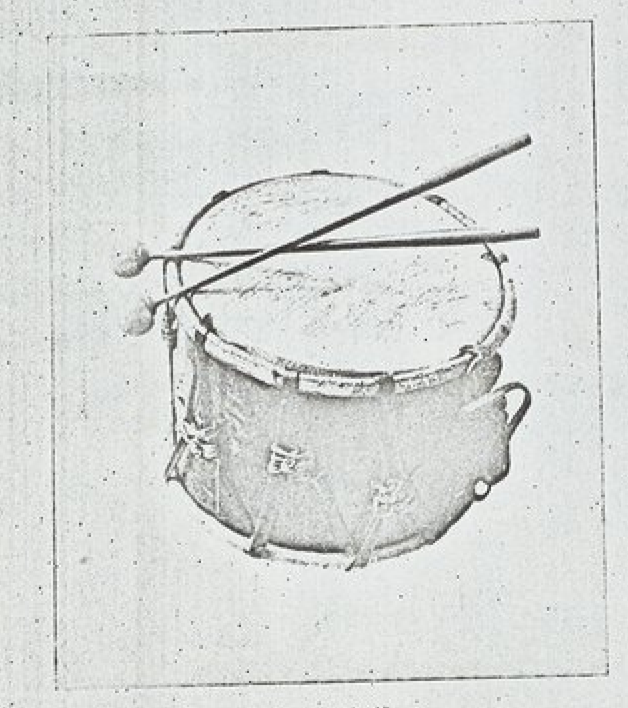
النقارات القديمة (مصرية)



النقارات الحديثة (مصرية)



الطارات الجديدة (من الخلف)



الطبل البلدى (الصغير)



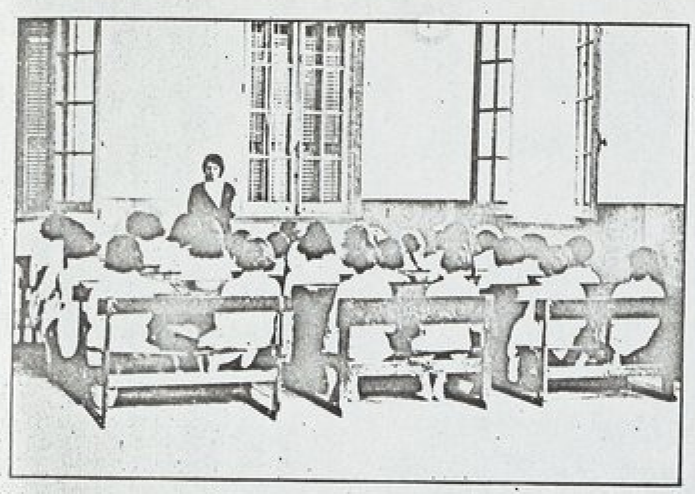
ضارب بالنقارات (مصرى)



ضارب بالنقارات (مصري)



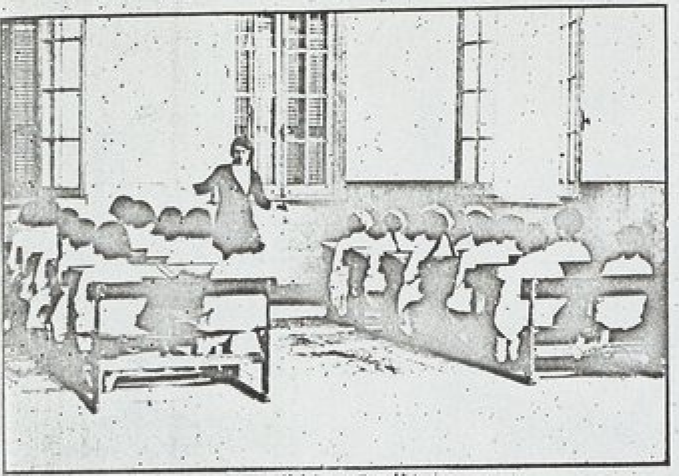
ضارب بالنقارات (تونس)



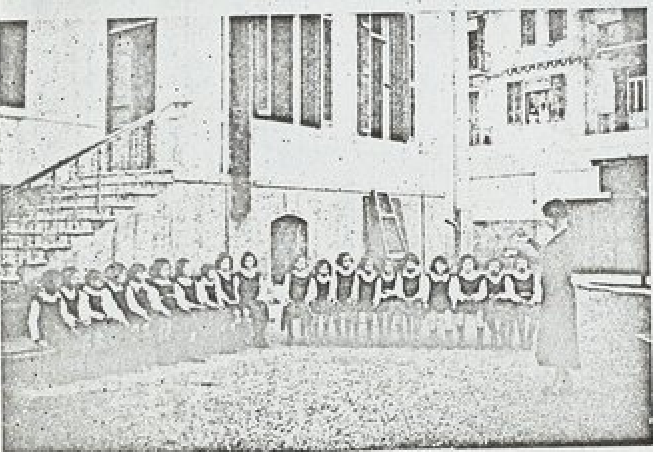
تلميذات يتلقين درسا فى الموسيقى (الأيقاع على طريقة القرار دو بإشارات اليد)



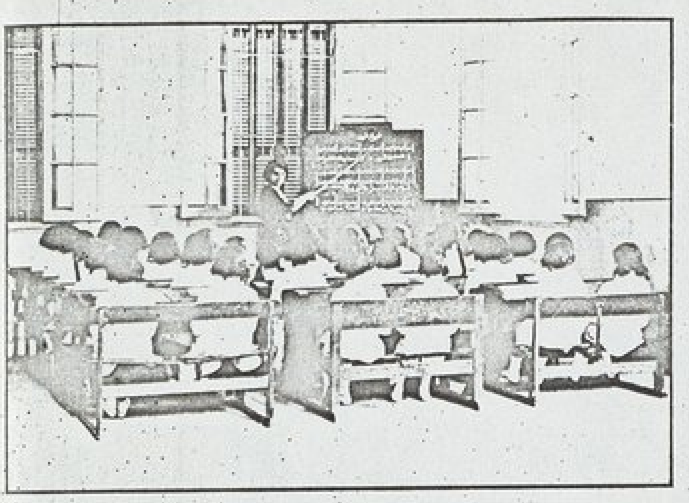
تلميذات يتلقين درسا فى الموسيقى فى الهواء الطلق (الأيقاع على طريقة القرار دو بإشارات اليد)



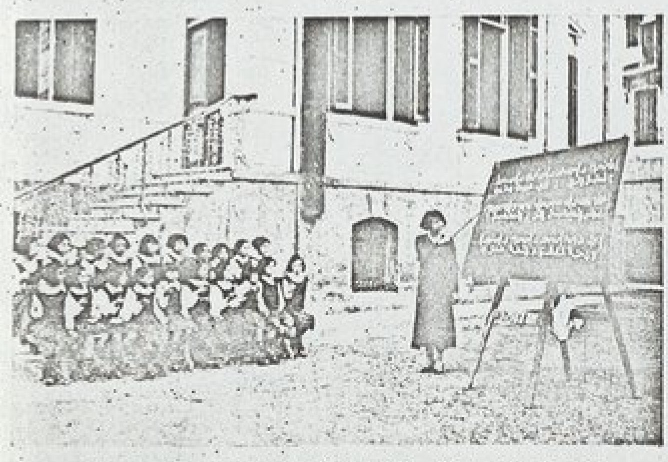
تلميذات يتلقين درسا فى الموسيقى
(الغناء ذو اللحن المزدوج بطريقة القرار دو باشارات اليدين)



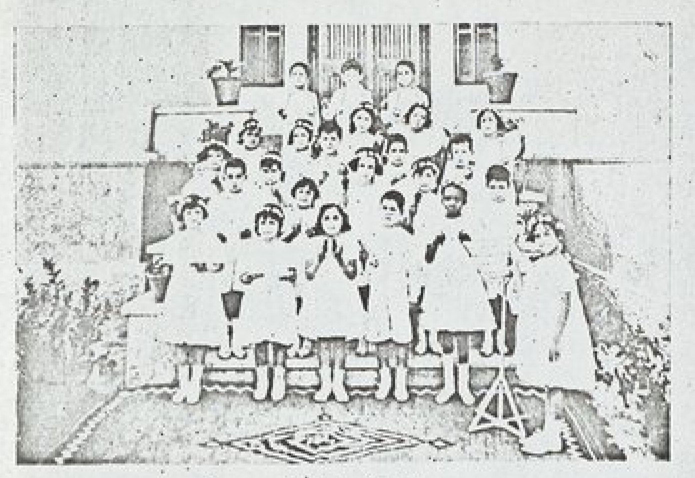
تلميذات يتلقين درسا فى الموسيقى فى الهواء الطلق
(الغناء ذو اللحن المزدوج بطريقة القرار دو باشارات اليدين)



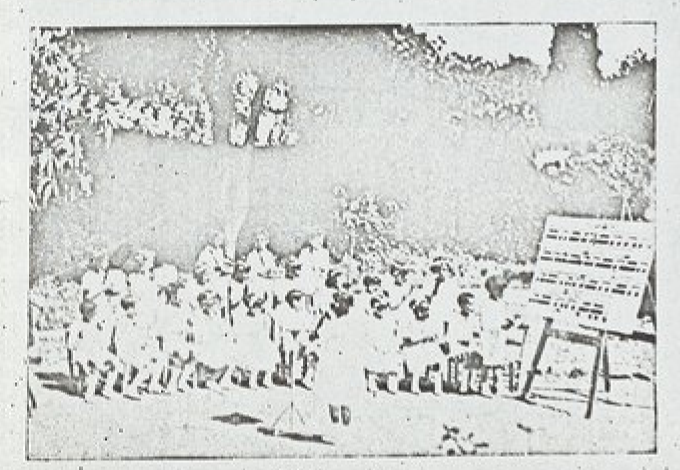
تلميذات يتلقين درسا فى الموسيقى (الغناء على طريقة الفرادو بالتدوين العربى)



تلميذات يتلقين درسا فى الموسيقى فى الهواء الطلق (الغناء على طريقة الفرادو بالتدوين العربى)



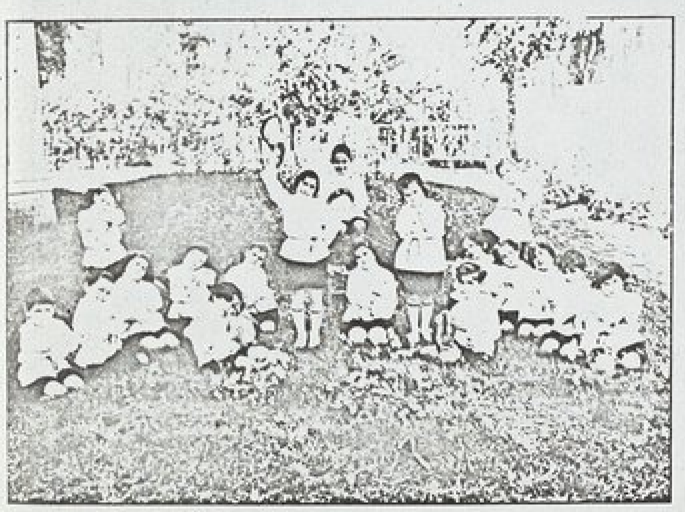
إحدى فرق موسيقى الأطفال



إحدى فرق موسيقى الأطفال



الأطفال في أحد دروس الموسيقى العزف على آلة الكسيلوفون



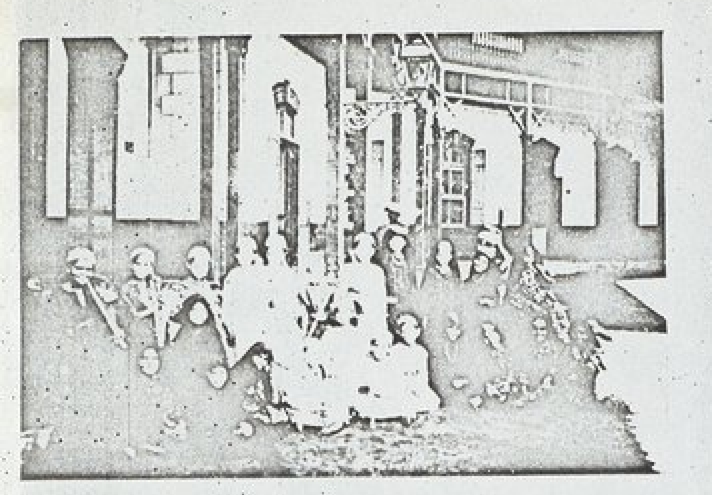
الأطفال يؤدون " موسيقى الجارة أروس "



الطفلات في أحد دروس الموسيقى يغنين أنشودة " علم بلادي "



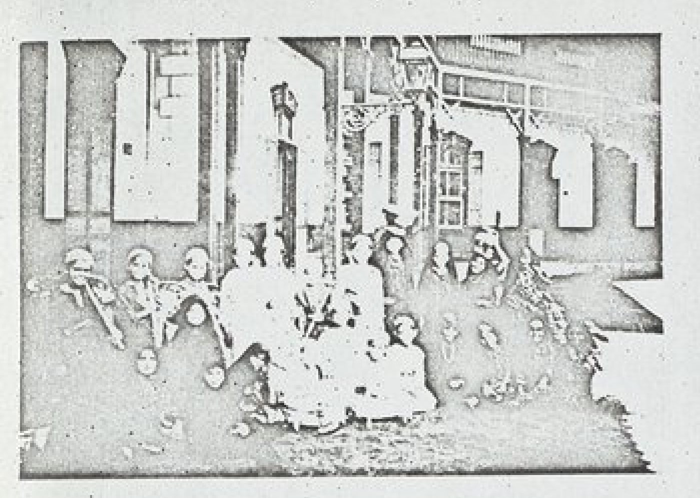
الطفلات في أحد دروس الموسيقى يغنين أنشودة " لا تخافي يا حمامة "



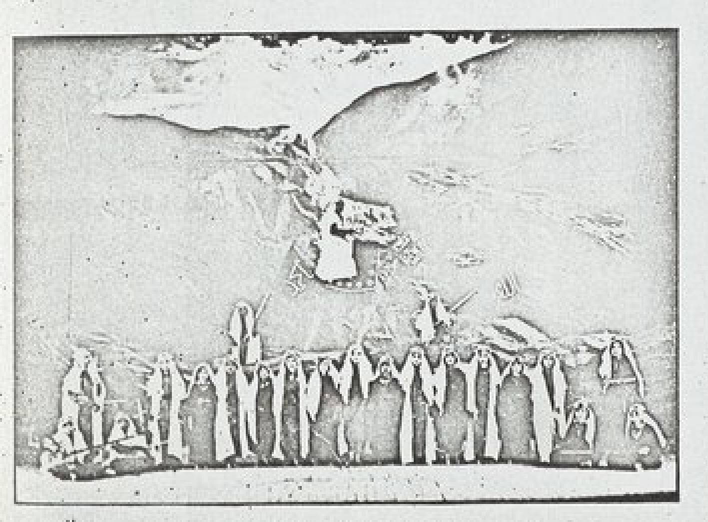
أطفال في أنشودة "الفلاحين"



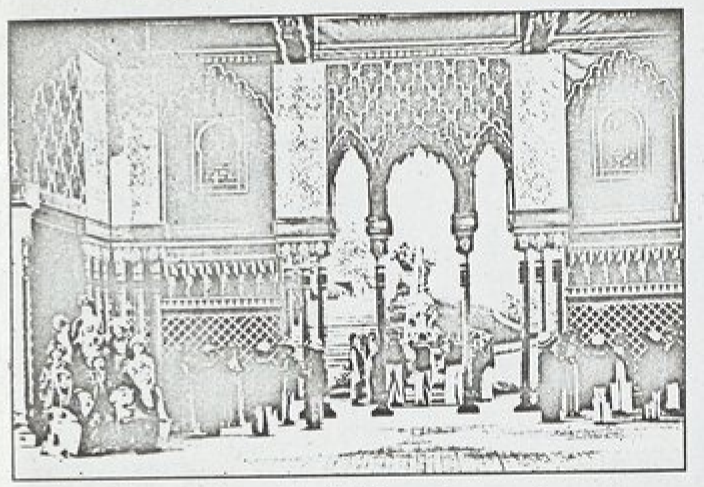
الطفلات يؤدين أغنية "اللغة العربية"



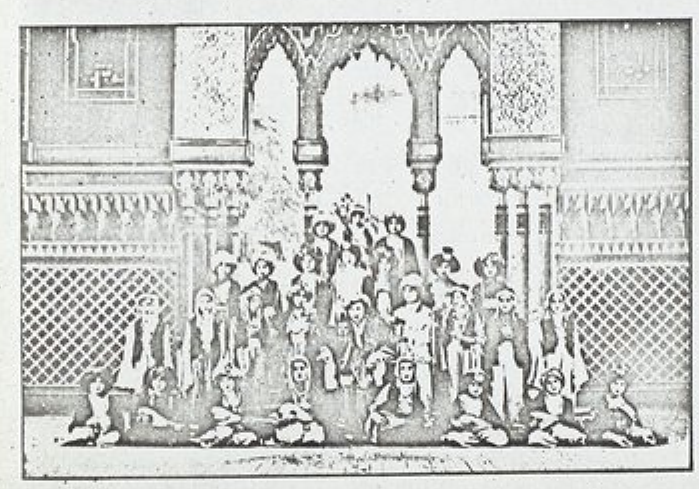
أطفال في أنشودة "الفلاحين"



الطفلات يؤدين أغنية "اللغة العربية"



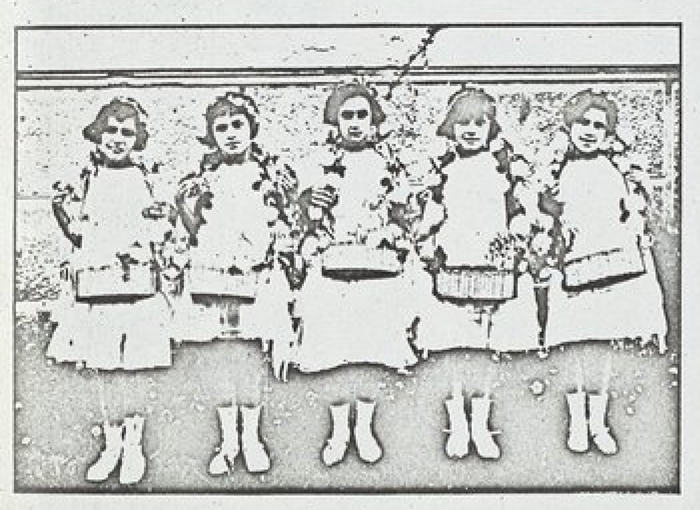
الطبقات يؤدين أغاني " نغم الأندلس "



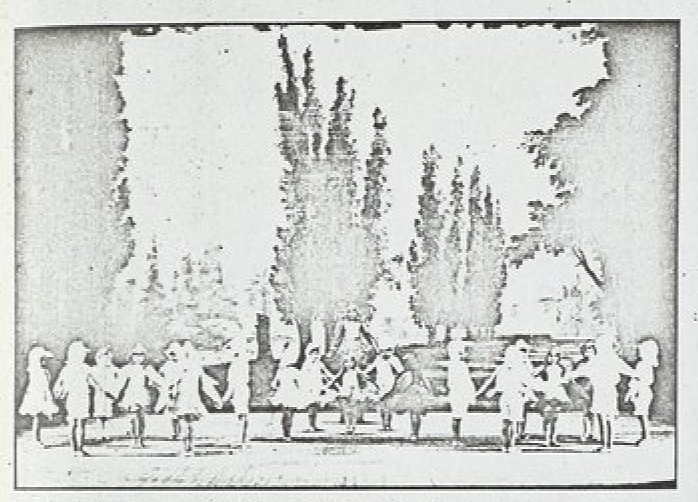
منظر آخر للطبقات وهن يؤدين أغاني " نغم الأندلس "



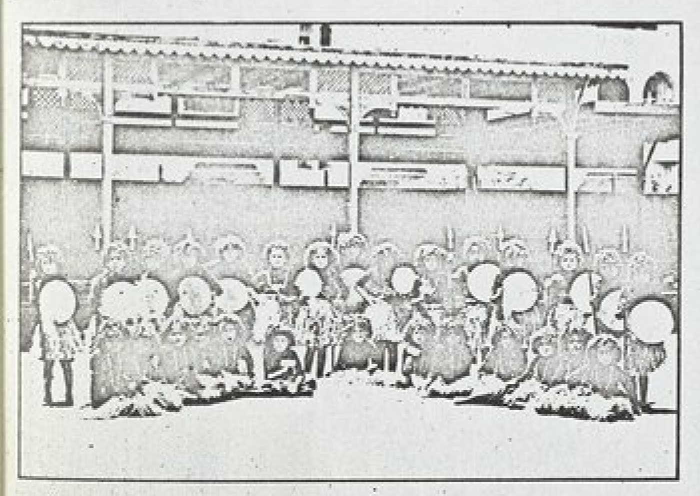
التلميذات فى أنشودة "أزهار الحديقة"



جامعات الزهر فى أنشودة "أزهار الحديقة"



الأطفال يؤدون أنشودة "الطيور تستقبل الصباح"



الأطفال يؤدون أنشودة "الأحباش"

تم طبع هذا الكتاب بالمطبعة الأميرية بالقاهرة
فى يوم الأحد ٢٢ شعبان سنة ١٣٥٢
(١٠ ديسمبر سنة ١٩٣٣ م)

مدير المطبعة الأميرية
محمد أمين لهيجت


COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0048125245